تحليل الخطاب

قراءة جديدة في شعرنا القديم

تأليف

د . عايدى على جمعة

الكتاب: تحليل الخطاب.. قراءة جديدة في شعرنا القديم

الكاتب: د . عايدى على جمعة

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

جمعة، عايدى على

تحليل الخطاب.. قراءة جديدة في شعرنا القديم/ عايدى على جمعة – الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٦٩ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ١ – ٥٥٣ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع: ١٤٠٨٤ / ٢٠٢٢

تحليل الخطاب

قراءة جديدة في شعرنا القديم



الإهداء

إلى أخى الكريم/ السعيد على جمعة

فى رحاب الله

مقدمة

حول مفهوم الخطاب وفاعلية التلقى

يأخذ مفهوم الخطاب فى الدراسات المعاصرة أهمية كبيرة، وذلك من خلال دراسات متنوعة كان لها إسهامها الواضح فى بلورته." ويمكن تمييز مظهرين أساسيين فى الدراسات الحالية للخطاب (وعلى الخصوص الخطاب الأدبى) واحد ينحصر فى اعتبار النص كحضور ممتلئ غير قابل للتعويض بحد ذاته، فهو يحاول اكتشاف نظام فى النص ذاته منشغلا بالأشكال اللسانية التى تكونه، والآخر يسلم بأن نظام النص يتوقع خارجه ويأخذ مكانه فى مستوى وضع تجريدى، ويرى أن النص هو تجل لبنية يتعذر إدراكها بالملاحظة المباشرة "[1]. ومن البدهى أن عملية التحليل والقراءة للخطاب تختلف من قارئ لآخر، وكل عملية قراءة من المفترض أن يكون لها منطقها الخاص. وهنا لا يخفى أثر التكون المعرفى والرؤية الخاصة لكل قارئ فى إنتاج قراءته المختلفة عن قراءات الآخرين. لأن النص أو الخطاب ملئ بالفجوات التى ينهض القارئ بملئها بطريقته الخاصة كما أنه فى الوقت نفسه يمتلك عمقا غير معروف. ويرى أمبرتو إيكو أن "النص إذا نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التى يجب ملؤها، وأن الذى أنتجه (أرسله) كان ينتظر دائما أنها ستملأ، وأنه تركها لسببين، أولهما لأن النص إوالية بطيئة

---

[1] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن زيان، منشورات الاختلاف، ص٢٤.

أو(اقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى، الذى يدخله فيه المتلقى ولا يتعقد المعنى بالحشو إلا فى حالات التصنع القصوى والاهتمامات التعليمية المفرطة أو حالة الضغط المفرط، الذى تنتهك فيه القواعد التخاطبية العادية، ثم لكى يمر النص شيئا فشيئا من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى إذا أراد النص بصفة عامة، أن يكون مؤولا بهامش كاف، من التواطؤ والمحافظة على نفس المعنى فى مختلف أشكاله، فالنص يريد أن يساعده أحد على الاشتغال."[1]. ومن المعروف أن للسياق الذى أنتج فيه الخطاب دورا فى غاية الأهمية فى عملية الفهم لدى المتلقى، حيث "إنه كلما توفر المتلقى عن معلومات عن هذه المكونات (المتكلم/ المتلقى للرسالة/ الزمان والمكان ونوع الرسالة) تكون له حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، أى وضعها فى سياق معين من أجل أن يكون لها معنى"[2]. ولذا فإن النظر إلى مرجعية الخطاب أو سياقه يعد ذا أهمية بالغة. "ويدّعى فان دايك أنه فى حين أولت الدراسات النقدية للخطاب اهتماما مكثفا فى العقود الأخيرة لبنى النص والكلام، فإنها ـ فى اعتقاده ـ لم تعِ بالقدر الكافى ضرورة تطوير العلاقات القائمة بين النص والسياق."[3]. وهنا "تعتبر مقولتا الزمان والمكان، من بين أهم العناصر التى يتكون منها

(1) مجموعة باحثين، نظرية الأدب: القراءة ـ الفهم ـ التأويل، الطبعة الأولى، ترجمة د أحمد بو حسن،الرباط، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤، ص٣٢.

(2) محمد خطابى، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الطبعة الأولى، المركز الثقافى العربى،المغرب، ١٩٩١، ص٢٩٧.

(3) مناهج التحليل النقدى للخطاب، تحرير روث فوداك، ميشيل ماير، الطبعة الأولى، ٢٠٨٨، ترجمة حسام أحمد فرج، عزة شبل محمد، المركزالقومى للترجمة، ٢٠١٤، ص٤٠.

السياق،حيث لايمكننا أن نفهم أى خطاب كان بين مرسل ومرسل إليه معينين، إلا بالعودة دائما إلى ظروف إنتاجه والتى نعنى بها الظروف الزمانية والمكانية"[١]. كما أن الاهتمام بسياق القراءة له أهميته البالغة أيضا، فالسياق الذى يظهر فيه القارئ يعمل فى ذهنه بقوة.

في ضوء ماسبق ينهض هذا الكتاب بتحليل الخطاب الشعري عبر أربعة نصوص من الشعر العربي القديم، حيث جاء الفصل الأول بعنوان "الحجاج في قصيدة تأبط شرا" ملقيا الضوء على الطبيعة الحجاجية على نص من نصوص الصعلكة ذات الحضور الواضح في الذاكرة الشعرية العربية، فتوقف هذا الفصل فى البداية حول مفهوم الحجاج بصورة عامة. ورصد بعض الملامح الحجاجية فى قصيدة تأبط شرا. مثل الحجاج بالواقعة، وكيفية الاستغلال الحجاجى للواقعة المعروفة عن الذات الشاعرة ورفيقيه الشنفرى الأزدى وعمرو بن براق، حينما استطاعوا النجاة من موت محقق على يد قبيلة بجيلة الناقمة. وبذا تكتسب هذه الواقعة قيمتها الحجاجية بسبب انتمائها للواقع ومعرفة المتلقين بحدوثها. كما أن هذه الواقعة تمنح قوتها الحجاجية لأنها تكشف عن طبيعته الصارمة التى لن تعدم وسيلة للتصرف فى المواقف الصعبة.

بعدها ظهر الحجاج بصنع المثال، حيث أخذ تأسيس الصورة المثالية للرجل الحق الذى يعوّل عليه تأبط شرا وقفة مطولة فى هذه القصيدة، استغرقت أربعة أبيات. وتم إلقاء الضوء على الحجاج بالرحلة، حيث تبدو

---

[١]حكيمة حبى، السياق التداولى فى كليلة ودمنة لابن المقفع، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة مولود معمرى بتيزى وزو، الجزائر، ص٥٨.

ثيمة الرحلة التى لا تعرف الكلل ذات قيمة حجاجية. كما تم الكشف عن الحجاج بالزمكان والمحددات الحسية. ويأخذ المكان فى تفاعله مع الزمان دوره الحجاجى فى هذه القصيدة، حيث تكون طبيعة الأرض التى تتحرك عليها الذات الشاعرة وطبيعة اللحظة الزمنية أيضا لهما غواية خاصة ترشح لحس المغامرة الفائق لدى الشاعر، مما يسهم بدوره فى رسم الصورة المائزة للشاعر عن مجايليه. وظهر أيضا الحجاج بالانتقال، حيث كشفت الانتقالات الحكائية عن قيمة حجاجية واضحة فى هذا القصيدة، لأنها إلحاح على حكايات مختلفة، ولكنها فى النهاية تصب فى مصب التكريس لهدف واحد، هو رسم صورة البطل المتفرد فيما يواجهه. وظهرت أيضا استمرارية الحجاج بالرحلة. وتوقف الفصل أمام الحجاج بالإيقاع، فنهض الإيقاع بمهمتين محوريتين: الجمالية والحجاجية. كما ظهرالحجاج بالشخصية، فشخصية تأبط شرا تمنح للحجاج مصداقية كبيرة بسبب صورتها المتكونة لدى المتلقين. وأخير توقف هذا الفصل أمام الحجاج الاجتماعى الذي يطل بوضوح من خلال الحركة التفاعلية بين الذات الشاعرة، وما تمثله من شريحة اجتماعية من ناحية والعوامل المضادة لها من ناحية أخرى.

أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان "البنية الزمنية في قصيدة عبد يغوث اليماني" التي يرثي فيها نفسه، فتم إلقاء الضوء على البنية الزمنية فى هذه القصيدة، ومن خلال التمعن فيها نجد الغلبة الواضحة لبنية الارتداد، باعتبارها تنهض بالعودة إلى مناطق كانت فيها الذات الساردة ذات حضور فاعل، فى حين نرى تراجع بنية الاستباق، حيث تتأكد الذات الساردة من موتها المحقق قريبا، وهنا فإن تخيل أحداث تقع فى المستقبل، والانفعال بها لا

يكتسب مساحة كبيرة فى هذا النص. ولذا بدت رحلة الذات الساردة إلى الداخل أوضح منها إلى الخارج، وبدا العالم الخارجى من خلال هذه الذات الساردة، وبدا الإحساس بتضخم هذه الذات ـ من خلال عملية الارتداد ـ التى جعلت هذه الذات فى الموقع الأرفع من البطولة، وكأنه محاولة للثبات أمام تلاشيها الوشيك، وقد تجسد هذا التلاشى لكل مواطن العظمة من خلال البيتين الأخيرين، حيث بدا من خلالهما أن كل ماكانت تتمتع به الذات الساردة من مجالى العظمة وكأنه محض وهم. وبذا فقد انطلقت عملية التداعى الحر عبر الزمان وعبر المكان، بطريقة عفوية، كان لها أكبر الأثر فى الكشف عما يعتمل داخلها، وإن كان كل هذا الامتداد الزمانى والامتداد المكانى قد تم فى لحظة زمانية محددة، هى اللحظة التى يستغرقها الحكى، أو قول هذا النص، كما تم فى بقعة مكانية محددة، هى ذلك الموطن الذى قيدت فيه الذات الساردة بعد أسرها، وأصبحت تنتظر تنفيذ حكم الإعدام فيها.

وجاء الفصل الثالث من هذا الكتاب بعنوان "البنية السردية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي" متتبعا عناصر البنية السردية فيها، وهي قصيدة يرثي فيها الشاعر أبو ذؤيب الهذلي أولاده الأربعة الذين ماتوا في عام واحد، وهو في شيخوخته، حيث ظهرت أربع شرائح في هذه القصيدة: الشريحة الأولى يظهر فيها الحزن الشديد للذات الشاعرة على فقد الأولاد، وقد ظهرت فيها تقنيات سردية مثل الزمان والمكان والراوى والشخصيات والحدث.

أما الشريحة الثانية فقد رصدها الشاعر لموت الحمار الوحشى وأتنه الأربعة، وجاء السرد فيها بالضمير الثالث هو، وتم إلقاء الضوء على الزمان

والمكان والشخصيات والحدث أيضا.

أما الشريحة الثالثة، فإنها تتناول موت ثور مسن على يد صائد، وكان الضمير الثالث هو النسق المعتمد فيها، وبدا عنصر الزمان ذا وضوح بارز فى هذه الشريحة، حيث كان التوقيت الذى حدثت فيه الأحداث هو توقيت الشتاء، بما فيه من برودة قاسية، وقد كان الوقت صباحا فى فصل الشتاء، حيث انتظر الثور ما تأتى به الغيوب، وحدث ما توقعه تماما، حيث بدت الكلاب المتتابعة فى عملية المطاردة الرهيبة، وكانت الصحراء الممتدة هى المكان الذى وقعت فيه أحداث هذه الشريحة.

أما الشريحة الأخيرة، فتتناول موت فارسين فى منتهى القوة والخبرة فى معركة بينهما. وتتخذ هذه الشريحة من السارد المحايد نسقا معتمدا لها. أما عن الزمان فى هذه الشريحة، فهو يوم الكريهة بما فيه من غبار، لكنه لم يحدد تحديدا كاملا، فلا نعرف فى أى شهر كان هذا اليوم، أو فى أى فصل من فصول العام، أو فى أى عام قد وقع، وهنا تبدو الطبيعة الإجمالية التى يتميز بها الشعر مهيمنة على الطبيعة المفصلة التى يتميز بها السرد. أما عن المكان فى هذه الشريحة، فهو مكان الحرب ولم تقف الذات الساردة كثيرا أمام طبيعة المكان بالتفصيل، مما تواءم مع طبيعة الشعر، لأن هذه القصيدة رغم اهتمامها البالغ بالسرد، فإنها تنتمى إلى ما يسمى بـ "الشعر السردى".

أما الفصل الرابع والأخير فإنه ينهض بمهمة تحليل قصيدة ابن خفاجة الأندلسى الشهيرة فى وصف الجبل منطلقا من نص القصيدة، فى تفاعل مع بنيتها التشكيلية لتخرج هذه القراءة من خلال عملية التفاعل الخلاق بين

قارئ معيّن له بنيته الثقافية فى لحظة زمنية معيّنة وسياق اجتماعى خاص من ناحية وبنية تشكيلية تنتمى لابن خفاجة الأندلسى لها سياقها الاجتماعى الخاص ولحظتها التاريخية المتفردة من ناحية أخرى. ومن خلال عملية التفاعل بين النص وقارئه والوقوف أمام البنية التشكيلية تم التوصل إلى هذه القراءة التى خرجت بهذاالشكل، لتكون دفقة فى نهر القراءات المتجددة لهذه القصيدة.

وقد توقفت هذه القراءة أمام عنوان القصيدة ـ كما شاع فى التلقى الأدبى لها ـ ملقية الضوء على الدور الذى ينهض به فى هذه القصيدة، وتوقفت أمام البنية الصغرى متمثلة فى الجملة، وبعض السمات التى صاحبتها، وبعض العوامل التى أسهمت فى تشكيلها، كما سلطت الضوء على الشرائح الموجودة فى هذه القصيدة حيث تجلت شريحتان لهما وضوح تشكيلى بارز وشريحة ثالثة يسهم المتلقى فى تصورها.

كما سلطت الضوء على البنية الكبرى التى تشكلت من خلال تتابع البنى الصغرى والشرائح وتآزرها. وتوقفت أمام التشكل الدلالى الذى تجلى من خلال عملية التفاعل بين هذه التشكيلات وأفق القارئ واضعة نصب عينيها السياق الاجتماعى الفاعل فى عملية الإنتاج وعملية التلقى أيضا. ومن هنا فإن هذه القراءة تحاول أن تنهض بردم الفجوة القائمة بين البنية الداخلية للنص والبنية الخارجية له، وذلك من خلال عملية المعايشة له.

الفصل الأول

الحجاج فى قصيدة تأبط شرا

يقول الشاعر الجاهلى تأبط شرا:

ياعيدُ مالك من شوقٍ وإيراقِ ومرِّ طيفٍ على الأهوالِ طرّاقِ

يسرى على الأينِ والحيّاتِ محتفيا نفسى فداؤك من سارٍ على ساقِ

إنّى إذا خلة ضنّت بنائلِها وأمسكت بضعيفِ الوصلِ أحذاقِ

نجوتُ منها نجائى من بُجيلة إذ ألقيتُ ليلة خبت الرهطِ أرواقى

ليلة صاحوا وأغروا بى سراعهم بالعيكتين لدى معدى بن برّاقِ

كأنما حثحثوا حُصّا قوادمُه أو أم خشفٍ بذى شثٍّ وطُبّاق

لا شئ أسرع منى ليس ذا عذر وذا جناح بجنب الريد خفاق

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبى بواله من قبيض الشد غيداق

ولا أقول إذا ما خلة صرمت يا ويح نفسى من شوق وإشفاق

لكنّما عولى إن كنت ذا عولٍ على بصيرٍ بكسبِ الحمدِ سبّاقِ

سبّاق غاياتِ مجدٍ فى عشيرتِه مرجّع الصوتِ هدّا بين أرفاقِ

عارى الظنابيب ممتدٍ نواشرُه مدلاجِ أدهم واهى الماءِ غسّاقِ

حمّال ألوية، شهّاد أندية	قوّال محكمةٍ جوّاب آفاقِ
فذاك همّي وغزوى أستغيثُ به	إذا استعنت بضافى الرأسِ نغّاق
كالحقفِ حدّأه النامُون قلتُ له:	ذو ثلتين وذو بهم وأرباق
وقلة كسنان الرمح بارزة	ضحيانة فى شهور الصيف محراق
بادرت قنّتها صحبى وما كسلوا	حتى نميت إليها بعد إشراق
لا شيء في ريدها إلا نعامتها	منها هزيم ومنها قائم باق
بشرثة خلق يوقى البنان بها	شددت فيها سريحا بعد إطراق
بل من لعذّالة خذّالة أشب	حرّق باللوم جلدى أى تحراق
يقول أهلكت مالا لو قنعت به	من ثوب صدق ومن بز وأعلاق
عاذلتى إن بعض اللوم معنفة	وهل متاع وإن أبقيته باق
إنى زعيم لئن لم تتركوا عذلى	أن يسأل القوم عنى أهل آفاق
أن يسأل القوم عنى أهل معرفة	فلا يخبرهم عن ثابت لاق
سدد خلالك من مال تجمعه	حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق
لتقرعن علىّ السن من ندم	إذا تذكرت يوما بعض أخلاقى[1]

حول مفهوم الحجاج:

"يعرف بيرلمان الحجاج بأنه دراسة " التقنيات الخطابية التى تسمح بإثارة

[1] المفضل الضبى، المفضليات ١، طبعة دار المعارف، تحقيق مُحَّد شاكر، عبد السلام هارون.

الأذهان، أو زيادة تعلقها بالأطروحات التى تعرض من أجل أن نقبلها"[١]

وقد كان الحجاج هو الوصفة السحرية التى ضخت فى البلاغة دماء جديدة، وأرجعتها للحياة مرة أخرى بعد أن وصلت إلى طريق مسدود.

" إن البلاغة الجديدة تتمحور أساسا حول تحليل "تقنيات الحجاج" وهذه التقنيات يتم بسطها على محورين كبيرين: من جهة محور الخطاب ذاته، خاصة بنيات الحجاج الموضوعة موضع التنفيذ، ومن جهة أخرى محور تأثير هذا الخطاب على المتلقى، وذلك فى علاقته بقصدية منتج الخطاب، ففى الحالة الأولى تجرى دراسة الحجج وتصنيفها، وفى الحالة الثانية تتم دراسة الموقف التواصلى الذى يمثل حدث الحجاج"[٢]

وعلى الرغم من ارتباط الحجاج فى الأذهان بالجدل والصراع فإن بيرلمان وتيتكاه استطاعا تخليص الحجاج من هذا التصور، ومن هنا فإن الإقناع يعد هدفا أساسيا للحجاج. حيث " إن الترابط بين الحجاج والتواصل يتوسع ليشمل ذلك الذى يقوم بين الحجاج والإقناع، فالحجة لها غاية إقناعية أصيلة. لأنها تبحث عن إقناع المتلقى بفكرة ما، أو جعله يتخذ سلوكا معينا. أى أن الاهتمام بالحجة يقتضى ضمنيا الاهتمام بالإقناع. والتوقف عند أسباب حصول الموافقة على رأى ما لا يكون إلا من خلال الالتفات للآليات التى يمكن عبرها الحصول على تلك الموافقة. وغالبا ما

---

[١] فيليب بروتون، جيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص٤٢، ترجمة محمد صالح ناحى الغامدى، جامعة الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، ٢٠١١

[٢] فيليب بروتون، جيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص٤٦، ترجمة محمد صالح ناحى الغامدى، جامعة الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، ٢٠١١

يكون لهذا الاهتمام بالإقناع وجه أخلاقى، فتحليل الحجج يكون أكثر ثراء عندما تتم مناقشة مشروعية آليات الإقناع بل والإقناع ذاته."[1]

ومن هنا قد قام كل من بيرلمان وتيتكاه بعمل لافت فى هذا المجال. "فالباحثان قد عملا من ناحية أولى على تخليص الحجاج من التهمة اللائطة بأصل نسبه وهى الخطابة. وهذه التهمة هى تهمة المغالطة والمناورة والتلاعب بعواطف الجمهور وبعقله أيضا. ودفعه دفعا للقبول باعتباطية الأحكام ولامعقوليتها. وعمل الباحثان من ناحية ثانية على تخليص الحجاج من صرامة الاستدلال الذى يجعل المخاطب به فى وضع ضرورة وخضوع واستلاب. فالحجاج عندهما معقولية وحرية. وهو حوار من أجل حصول الوفاق بين الأطراف المتحاورة، ومن أجل حصول التسليم برأى آخر بعيدا عن الاعتباطية واللامعقول اللذين يطبعان الخطابة عادة، وبعيدا عن الإلزام والاضطرار اللذين يطبعان الجدل. ومعنى ذلك كله أن الحجاج عكس العنف بكل مظاهره." [2].

وبذا فإن الفكر له حضوره الكبير فى الحجاج، وكما يقول بول ريكور "والفكر هو أساس الحجاج" [3].

وتهتم الحجة بالتواصل بين المتحاججين، وهذا التواصل يحمل فى طياته

---

[1] فيليب بروتون، جيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ١٤ص، ترجمة مُحَّد صالح ناحى الغامدى، جامعة الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، ٢٠١١

[2] عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته ومناهجه، من خلال "مصنف فى الحجاج ـ الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتكاه، ضمن كتاب نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، ص ٢٩٨.

[3] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص٩١، ترجمة مُحَّد الولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.

أن الحجة تقوم على عنصر الاستدلال كما تقوم على عنصر الاختلاف وتضع نصب عينيها فكرة الإقناع.

ومن هنا "لابد من استحضار شبكة التواصل التى تجمع بين الأطراف المتحاورة. أى ضرورة تحديد الوسائل اللسانية والإستراتيجيات الخطابية التى تهدف إلى تثبيت مؤسسة الحجاج وتقويتها، وهنا لابد من الاستعانة بنظرية سياق التلفظ كما عند بنفينيست.. بتحديد المتلفظ وطبيعته وسياق تواجده، وكذلك خصائص المتلفظ إليه، وبيان الإرسالية وسياقها الزمانى والمكانى والدلالى. والهدف من هذا كله هو استجلاء البعد المؤسساتى والاجتماعى عبر عملية التواصل الواقعية أو الافتراضية. ويعنى هذا ترابط الحجاج بالواقع."[١]

وفى هذا الصدد فإن دور السوفسطائيين فى الحجاج لا ينكر لأنهم جعلوا الحقيقة نسبية.

وعلى الرغم من ارتباط الحجاج بفن الخطابة منذ نشأتها فإن الكثيرين من الباحثين لفتوا الأنظار إلى البنية الحجاجية فى الشعر أيضا، وظهرت دراسات عديدة تلقى الضوء على الطبيعة الحجاجية فى الشعر.

بل إن البعض ذهب إلى "أن كل قول حتى ولو كان لفظا واحدا هو حجة حذف أحد عناصرها"[٢].

---

[١] جميل حمداوى، نظريات الحجاج، ص ٦٠، شبكة الألوكة .

[٢] طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، أو التكوثر العقلى، ص٢٥٥، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧.

وهذه الدراسة تحاول أن تكشف عن الطبيعة الحجاجية فى نص جاهلى ينتمى لشعر الصعاليك، هو قصيدة تأبط شرا التى جعلها المفضل الضبى فى صدر مختاراته الشهيرة بالمفضليات.

وقد لقّب ثابت بن جابر بن سفيان ـ فى أرجح الأقوال ـ بتأبط شرا لأنه يوما تأبط سيفا، وخرج، وحينما سئلت أمه عنه قالت لقد تأبط شرا وخرج، فسمِّى لذلك تأبط شرا.

وهو أحد صعاليك العرب المشهورين فى العصر الجاهلى، وكان مشهورا بالعدو على قدميه بحيث لا يكاد يلحق به أحد.

وحينما أسرته قبيلة بجيلة هو والشنفرى الأزدى وعمرو بن براق تمكنوا من النجاة جريا على أقدامهم ولم يدركهم أحد[1]، وفى هذا يقول تأبط شرا:

إنــى إذا خلــة ضنــت بنائلــها ... و أمسكت بضعيف الوصل أحذاق

نجـوت منهـا نجـائى مـن بجيــلة إذ ... ألقيـت ليـلة خبـت الـرهط أرواقـى

ليلــة صــاحوا وأغــروا بى ســراعهم ... بالعيكتـين لـدى معـدى بـن بـراق

كأنمــا حثحثــوا حصــا قوادمــه ... أو أم خشـف بــذى شـث وطبـاق

لا شـئ أسـرع مـنى ليـس ذا عـذر ... وذا جنــاح بجنـب الريــد خفـاق

الحجاج بالواقعة:

وهنا تكتسب الواقعة المعروفة عن الذات الشاعرة قيمة حجاجية، فقد

---

[1] عن قصة الفرار من قبيلة بجيلة انظر هامش المفضليات ١.

ذكرت الكتب القديمة التى تناولت حياة تأبط شرا قصته الذائعة مع بجيلة وفراره منها حيث دبّر حيلة مع صاحبيه الشنفرى الأزدى وعمرو بن بن براق واستطاع الفرار من قبيلة بجيلة بحيلة بارعة مع صاحبيه بعد أن كان موته محققا، وبذا تكتسب الواقعة التاريخية قيمة حجاجية.

لأنها حدثت بالفعل ويعرفها مجتمع المتلقين عنه، وإذا حدث شئ فى الماضى فلا مانع طبعا من تكرار حدوثه فى المستقبل. وبذا تكتسب هذه الحجة قيمتها الحجاجية بسبب انتمائها للواقع من ناحية ومعرفة مجتمع المتلقين بحدوثها من ناحية أخرى. كما أن هذه الواقعة تمنح قوتها الحجاجية لأنها تكشف عن طبيعته الصارمة التى لن تعدم وسيلة للتصرف فى المواقف الصعبة.

"ومن هنا تظهر الحاجة للعناصر السياقية داخل النص الشعرى، إذ يمنح وجودها فضاء تأويليا إضافيا.

إن الحاجة إلى العناصر السياقية فى النصوص الشعرية أو التجارب الإبداعية ليست حاجة إلى التأويل فحسب بل هى حاجة للبناء أو الإنتاج، إذ يعمد الشاعر إلى استغلال العناصر السياقية وتحويلها إلى عناصر رمزية تعمل على إنماء الفعل الشعرى"[١].

وهنا تجعل الذات الشاعرة من الماضى قيمة حجاجية مؤثرة فى الحاضروفى الوقت نفسه يقوى الحاضر والمستقبل بأثرمما هو معروف وحادث

---

[١] شيتر رحيمة، تداولية النص الشعرى، جمهرة أشعار العرب نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم فى الأدب، المقدمة ص ٢٢٦، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعةالحاج لخضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٨ . ٢٠٠٩

فى الماضى، وما أنتجه هذا الماضى من سردية طبيعية يرددها المجتمع فى العصر الجاهلى عن تأبط شرا ورفاقه.

وفان دايك " يميز بين سردية طبيعية وسردية مصطنعة، باعتبارهما وصفى أفعال. غير أن السردية الأولى تحيل إلى أفعال ممثلة وكأنما جرت فعلا (على سبيل المثال شتى الأحداث المذكورة فى الجرائد)، فى حين أن السردية الثانية تعالج الأفراد والوقائع المنسوبة إلى عوالم ممكنة مختلفة عن العالم الواقع تحت حسّنا واختبارنا"[١].

وقد حمل المقطع السابق الذى كرسته الواقعة حجاجيا تقنيات حجاجية مختلفة، منها الحجاج بذكر الاسم.

وقد نهض ذكر الاسم هنا بالذات بقيمة حجاجية لأن ابن برّاق معروف لدى الجماعة بصفاته الخاصة به، وكأن ذكر الاسم يكفى عن ذكر صفاته، ففيه محتوى الصفات المعروفة. لأن ذكره يستدعى السرعة الشديدة والشجاعة الفائقة والإخلاص فى الصحبة والرفض لما يسود المجتمع من تهميش له ولرفاقه.

كل هذه الصفات وما يدور مدارها يستدعيها الاسم بمجرد ذكره، وذلك بسبب شهرته ومعرفة الجماعة له.

وقد لعبت الصورة فى المقطع السابق دورا حجاجيا، و كانت من عناصر الصورة الحجاجية ـ فى الأبيات السابقة ـ صورة التشبيه التمثيلى بما

---

[١] إمبرتو إيكو، القارئ فى الحكاية،التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية، ص٨٨، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ .

يحمله من امتداد لعناصر الصورة في قوله:

نجوت منها نجائى من بجيلة إذ ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقى

ويتم تكريس الصورة المعروفة لدى مجتمع المتلقين عن السرعة الفائقة لتأبط شرا، وذلك ضمن الطرف الثانى من الصورة التشبيهية التمثيلية، فيقوى بذلك الحجاج.

فالذات الشاعرة هنا لا تتمسك بود زائف، فإذا تنكر الصاحب لحق الصداقة، أو الخليلة لحق علاقة الود فإنه سرعان ما ينجو من هذه العلاقة، وهنا يستدعى الفعل نجوت عالم الخطر الذى يعيشه الصعلوك، فالنجاة دائما تكون من خطر محقق، وهنا تبدو العلاقة لدى الصعلوك لا تعرف المنطقة الوسطى، فإما ود حقيقى وإما علاقة عداء تنجو منها الذات الشاعرة. وهنا يبدو الضمير الأول ذا نسق فاعل فى عملية المواجهة، فالذات الشاعرة تعتمد دائما هذه النبرة الذاتية لأنه يقف وحيدا فى مواجهة الخطر. وبذا تطل التجربة الوجودية من خلال الخطر المحدق بالذات الشاعرة. والوجودية " تبقى على الميل للعدل الاجتماعى والنزعة الفردية على السواء"[1].

ويبدو تحويل النسق الثقافى المهيمن فى قوله نجوت. بما يستدعيه من عالم الخطر المحدق. حيث لا يستنكف الصعلوك أبدا من ظاهرة الفرار، فهو يفتخر بهذا الفرار، فى حين كانت الثقافة السائدة فى المجتمع الجاهلى تكرّس لظاهرة الشجاعة فى المواجهة حتى الموت.

---

[1] جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، قراءات فى شعر صلاح عبد الصبور، ص٣٠، كتاب دبى الثقافية، الإصدار ١٤٥، ط١، مارس ٢٠١٦

وبهذا الفرار استطاعت الذات الشاعرة النجاة منهم بسرعة فائقة، وكأنما هو قد تحول إلى ظليم أى ذكر النعام، أو ولد ظبية لا يبارى فى سرعة عدوه. وهنا يبدو تداخل العوالم فى عملية الفراق لما لا يوده الصعلوك والنجاة منه من خلال تداخل عالم الطيروالحيوان مع عالم الإنسان. وقد اختارت الذات الشاعرة من هذه العوالم ذكر النعام الذى يتميز بسرعته الفائقة وولد ظبية أيضا وهما من ذكور الحيوانات المتميزة بسرعة فائقة جدا فى الصحراء العريضة.

ويبدو تداخل العوالم هذا مشيرا إلى توحد الصعلوك وهو إنسان مع عالم الطير والحيوان، لأنه يرى نفسه مع هذا العالم فى مقابل فراره من عالم الإنسان صاحب الود الزائف، وصاحب الظلم المبين.

وتسهم الصورة هنا بما أنتجته من تداخل العوالم فى إظهار طاقة حجاجية واضحة،لأنها تستدعى فى مجال السرعة الفائقة للذات الشاعرة صورة عالم الطير متمثلا فى ذى ظفر من ناحية وذى جناح خفّاق من ناحية أخرى.

وإذا كان المتلقى الذى لا يعرف تأبط شرا قد ينكر سرعته الفائقة فإنه لا يستطيع أن ينكر السرعة الفائقة لهذه الحيوانات، وبذا تظهر الطاقة الحجاجية للصورة، لأنها قامت بالجمع بين عالم الطير والحيوان من ناحية وبين تأبط شرا من ناحية أخرى، فيجد المتلقى صعوبة فى أخذ جانب وترك جانب آخر.

كما تقوم الصفة بدورها حجاجيا فى المقطع السابق، فقد وصف الجناح بأنه خفاق، وهى صيغة مبالغة تستدعى الكثرة والعدد، ويستغرق

وصف هذه العوالم فائقة السرعة مساحة كبيرة من هذا البيت مما يجعلها تضخ طاقتها الحجاجية لصالح سرعة الذات الشاعرة.

ومنذ البداية تظهر الطبيعة العامة للصراع. فالعلاقة دائما علاقة صراع بين الذات الشاعرة المتمثلة فى الصعلوك وبين المجتمع. وهنا يبدو توحد الصعلوك مع ذاته ومع من يشبهه من الصعاليك فى مقابل مجتمع كامل يحاول الإمساك به.

وتظهر منذ البداية الطبيعة الحجاجية التى يعتمدها الصعلوك. فهو حجاج اجتماعى يغير الصعلوك فيه صورة الصراع فى المجتمع وطبيعته، ويؤسس لثقافة مختلفة تقف على النقيض من ثقافة المركز.

إذ "لم تكن الصعلكة إلا ضربا أو ثمرة من ثمرات الشعور بانعدام التوافق مع قيم الجماعة ربما لغياب العدل وربما لتخلف بعض الشروط الضرورية التى يعتمد عليها مبدأ التكافل، وهو مقدمة ضرورية لمبدأ التكافل بين أبناء القبيلة أو بين القبائل"[١].

ومن هنا فإن عملية المواجهة هنا مختلفة عن السائد فى ثقافة المجتمع. فالذات الشاعرة حينما تضن خلة بنائلها تنجو منها كما نجت من قبل من قبيلة بجيلة. وتستمرالصورة فى دعم البنية الحجاجية، فبدلا من أن يقول كنت سريعا يقول:

كأنمـــا حثحثـــوا حصـــا قوادمـــه   أو أم خشـــف بـــذى شـــث وطبـــاق

---

[١] بركات محمد مراد، مفهوم الاغتراب بين الفكر الغربى والفكر العربى الإسلامى، مقال بمجلة علامات، العدد ٨٤، ص ٢٨٤

وينهض النفى بالدفع فى عملية الحجاج إلى خطوة أبعد، وذلك حينما يقول:

لا شئ أسرع منى ليس ذا عذر وذا جناح بجنب الريد خفاق

لأن "النجاء من" هو السائد وليس المواجهة. ويبدوهنا تأسيس ثقافة الهامش " الصعلوك " فى مقابل ثقافة المركز" القبيلة "، حيث يظهر الاعتداد بالفردية فى مواجهة الجماعة، فالذات الشاعرة تنجو من قبيلة بجيلة وخصوصا سراعها. وهذه النجاة قائمة على الفرار والفخر به، وليست قائمة على الثبات والمواجهة. ولا يخفى ما نهضت به الواو فى عملية تقوية الحجج، وذلك عن طريق ترتيبها والوصل بينها على المستوى الأفقى، وليس على المستوى الرأسى الذى يتبدى بوضوح من خلال السلم الحجاجى.

وهو فى سرعته الفائقة يصل إلى غايته، فيقول:

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبى بواله من قبيض الشد غيداق

"فالعامل "حتى" فى الملفوظ يساعد على تقوية إيقان المتقبل بالنتيجة بل إن العامل قبل ذلك يرسم له صورة المسلك الذى ينبغى أن يقطعه للوصول إلى النتيجة. وهو فى أثناء ذلك كله يقوى النتيجة التى يروم الملفوظ إيصالها ولذا فإن السلمية يفضحها العامل فى حد ذاتها"[1].

ومن هنا يبدو إسهام العامل حتى فى التوجيه الحجاجى والسلم الحجاجى. يقول ابن يعيش عن حتى " حتى الواجب فيها أن يكون ما

---

[1] العوامل الحجاجية فى اللغة العربية، ص ١٣٣

يعطف بها جزءا من المعطوف عليه إما أفضله كقولك مات الناس حتى الأنبياء أو أدونه كقولك قدم الحجيج حتى المشاة"[1].

الحجاج بصنع المثال:

يبدو الحجاج بصنع المثال بوضوح فى الأبيات التالية:

لكنما عولى إن كنت ذا عول	على بصير بكسب الحمد سبّاق
سبّاق غايات مجد فى عشيرته	مرجّع الصوت هدّا بين أرفاق
عارى الظنابيب ممتد نواشره	مدلاج أدهم واهى الماء غسّاق
حمّال ألوية، شهّاد أندية	قوّال محكمة جوّاب آفاق

يبدو الحجاج الصرفى بوضوح فى المقطع السابق، ويأخذ دوره فى الإسهام بصنع المثال حيث بدت صيغ المبالغة مسجلة حضورا واضحا. وهى بما لها من بنية صرفية ومعنوية تستدعى الكثرة والمبالغة فى الصفة، مما يسهم فى تكريس البنية الحجاجية. ويتم تأسيس صورة البطل النموذج الذى يعوَّل عليه من خلال هذه البنية الحجاجية. فالبطل الذى يعول عليه ليس يبصركيفية كسب الحمد فقط، وليس مبصرا بها فقط أيضا، وإنما هو بصير، كما أنه لايسبق فقط ولا سابق فقط وإنما سباق. وهو لا يدلج أدهم واهى الماء ولا مدلج لأدهم واهى الماء وإنما هو مدلاج. وكذلك فى قوله حمال وشهاد وقوال وجواب. لأنه من المعروف أن صيغ المبالغة تسجل مكانة مرتفعة فى السلم الحجاجى، فالفعل يأتى فى أسفل السلم الحجاجى

---

[1] ابن يعيش، شرح المفصل، ص٩٦، الجزء الثامن، دار صادر..

واسم الفاعل يسجل مكانة مرتفعة عن الفعل فى حين تسجل صيغ المبالغة المكانة العليا من السلم الحجاجى. وقد ساعدت صيغة المبالغة هنا على المدح. كما أنها لا تحمل شحنة عاطفية فقط وإنما تحمل بداخلها دلالة توجيهية.

وعلى الرغم من حضور الصوت الواحد فى هذا المقطع إذ لا يوجد صوت آخر معارض لصوت الذات الشاعرة مما قد يعطى انطباعا عند النظرة المتعجلة بعدم وجود حجاج ولكن"هل هناك ما يمنع أن يكون القول حجاجيا جدليا إذا اضطلع بفعل المساءلة طرف واحد؟"(١).

وتبدو بوضوح . فى الأبيات السابقة . الأهمية الحجاجية التى نهض بها الرابط الحجاجى "لكنما" فقد تكرست عملية النفى الكبير لما قبلها، وجاءت لكنما لكى تثبت ما جاء بعدها رغم ظهور التعارض بين ما قبلها وما بعدها. فالذات الشاعرة تنفى تعويلها على أى إنسان، وتثبت سرعة النجاة ممن يظهر ضعف وصله حتى ظننا أنه ينفى التعويل على أحد من الناس مطلقا، وجاءت لكنما لكى تثبت شيئا آخر.

و "لكن" رابط حجاجى " يربط بين حجتين متعاندتين، ويشير إلى قوة الثانية فى مساندتها لنتيجتها مقارنة بمساندة الأولى لنتيجتها المعاكسة"(٢).

ولا يخفى دور العامل الحجاجى "إنْ" فى ضخ تصور خاص عن الذات

(١) هشام الريفى، الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج فى التقاليد الغربية منذ أرسطو إلى اليوم، ص١٢٦، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس ١، كلية الآداب، منوبة.

(٢) رشيد الراضى، مفهوم الموضع وتطبيقاته فى الحجاجيات اللسانية لأنسكومبر وديكرو، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد ٤٠، ٢٠١١، ص٢١٩

الشاعرة وتفردها الفائق فى الاعتماد على النفس فقط، ولكن عند الضرورة القصوى فى تخيل إمكانية تعويله على الآخرين فإنه يكون على فذ مثالى. فالذى يعوّل عليه تأبط شرا هو ذلك الرجل الذى يجعل همه كسب الحمد، وهوعارى الظنابيب ممتد النواشر. والظنابيب جمع ظنبوب وهو حرف عظم الساق وقد جعلها تأبط شرا عارية لشدة هزالها والنواشر هى عروق ظاهر الذراع، فالذى يعوّل عليه تأبط شرا هو ذلك الرجل الذى لا يتصف بالسمنة. وتبدو كلمة عارى هنا مؤسسة لثقافة مضادة لثقافة المركز التى تكتسى بقشرة الحضارة فى حين تنهض ثقافة الصعلكة بتعرية هذه القشرة.

كما يكتسب تأسيس المثال الفذ ـ فى الأبيات السابقة ـ لمن يعول عليه تأبط شرا قيمة حجاجية عالية، فقد أخذ تأسيس الصورة المثالية للرجل الحق الذى يعول عليه تأبط شرا وقفة مطولة فى هذه القصيدة، استغرقت هذه الوقفة أربعة أبيات كاملة. وكل بيت يحمل زخما واضحا للصفات المؤسسة للقيمة. وعند الانتهاء من قراءة هذه الأبيات الأربعة تظهر العملية الكبرى للحجج المضمرة فى هذه الحجج الظاهرة، فتأبط شرا من خلال هذه الحجج التى يسندها للآخر الذى يعول عليه إنما يسنده فى الوقت ذاته لنفسه هو، بل ويكرس لتحققها فى ضمير الجماعة المتلقية، ويجعلها نموذجا مثاليا يجب تحقيقه لدى الكرام من البشر.

وبذا تظهر القيمة الحجاجية التى يكشف عنها صنع المثال فى هذه الأبيات. وهنا تبدو أهمية التعريف بالمثال الذى ينشده تأبط شرا، ودور هذا التعريف حجاجيا حيث " يشكل التعريف فى الغالب مدخلا للحجاج لأننا نحتاجه حينما نريد تحديد مفهوم حتى تكون هناك أرضية تقوم على قواعد

مشتركة بين المتخاطبين من أجل إقناع أحسن"[1].

ويظهر بالطبع دور القارئ فى رتق ما لا يقال " مالا يقال يعنى الذى ليس ظاهرا فى السطح، على صعيد التعبير: على أن "ما لا يقال" هذا هو الذى ينبغى أن يفعّل على مستوى تفعيل المضمون، وهكذا يكتسب نص ما، بطريقة أظهر من أى رسالة أخرى، حركات تعاضدية فاعلة وواعية من جانب القارئ"[2].

الحجاج بالرحلة:

وفى قوله " مدلاج أدهم واهى الماء غسّاق " تبدو ثيمة الرحلة التى لا تعرف الكلل. فالليل الأدهم الممطر شديد الظلام يقتحمه هذا البصير بكسب الحمد دون أن يعرف الخوف طريقا إلى قلبه.

و فى قوله " جواب آفاق " تتأكد ثيمة الرحلة التى لا تهدأ ولا تستقر كما تكرّست بعد ذلك فى شخصية السندباد البحرى[3]، وتكرّست من قبل فى شخصية أوديسيوس اليونانى[4]، وجلجامش البابلى[5] وإن كانت رحلات أوديسيوس بدا فيها مضطرا أكثر منه مختارا، فى حين تبدو فى رحلات السندباد إرادة الرحلة ذات وضوح بارز. ويبدو الهدف من الرحلة عنده

---

[1] عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، نحو مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، ص١٤٢، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦.

[2] إمبرتو إيكو، القارئ فى الحكاية،التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية، ص٦٢، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى، الطبعة الأولى، ١٩٩٦

[3] انظر ألف ليلة وليلة.

[4] انظر هميروس، الأوديسة.

[5] انظر ملحمة جلجامش، ترجمة عبد الغفار مكاوى، المركز القومى للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.

الكسب المادى. وتبدو أيضا إرادة الرحلة عند جلجامش البابلى، ولكن يبدو نبل الغاية والمقصد فى رحلة جلجامش لأنه قام برحلته الفائقة من أجل الحصول على عشبة الخلود كى يعيد الحياة لصديقه الحبيب أنكيدو.

وقد ذكرت الملحمة البابلية أن جلجامش نجح فى الحصول على عشبة الخلود، ولكنه فشل فى الاحتفاظ بها، حيث سقطت منه فى طريق العودة أثناء عبوره الماء والتقطتها الحية.

وبذا فإن الفشل هو المحصلة النهائية لرحلة جلجامش البابلى. لأنه رجع إلى نقطة الصفر، بل أقل من نقطة الصفر لأنه قبل رحلته كان يحدوه الأمل فى الحصول على عشبة الخلود، وإعادة صديقه أنكيدو إلى الحياة، أما بعد الرحلة فقد ضاع هذا الأمل ورجع أكثر حكمة وأكثر حزنا.

وهنا تبدو علاقة الصداقة فى أسمى صورة على نحو لا يكاد يبدو فى الرحلات الشهيرة لأساطين الرحلة فى الآداب العالمية. وهنا يسجل أدب منطقتنا القديم هذه القيمة الفائقة.

وعند تأبط شرا تبدو الآفاق هى المسرح الذى لا تحده حدود لرحلات الذات الشاعرة الشجاعة التى لاتعرف الوهن أو الراحة.

ولا تخفى القيمة الحجاجية الكبيرة التى تمنحها عملية التراسل بين مضمون الرحلة كما هو ظاهر فى هذه القصيدة لتأبط شرا من ناحية ومضمونها كما هو ظاهر فى الرحلات الأدبية الكبرى من ناحية أخرى.

فهذا التراسل يقوى من قيمة القصيدة حجاجيا ويجعلها تضرب بجذورها فى عمق الوجود الإنسانى، لأن نموذج الرحلة من النماذج الأصلية الضاربة

بجذورها فى اللاشعور الجمعى.

ويسهم هذا التراسل بدوره فى ضخ عوامل من القوة الفائقة فى المثال الذى يصنعه تأبط شرا لمن يعوّل عليه.

الحجاج بالزمكان والمحددات الحسية:

وتستمر عملية الحجاج بالرحلة فى الأبيات التالية، ويأخذ المكان فى تفاعله مع الزمان دوره الحجاجى فى هذه القصيدة، حيث تكون طبيعة الأرض التى تتحرك عليها الذات الشاعرة وطبيعة اللحظة الزمنية أيضا لهما غواية خاصة ترشح لحس المغامرة الفائق لدى الشاعر، مما يسهم بدوره فى رسم الصورة المائزة للشاعر عن مجايليه.

فليست الأرض المستوية هى المسرح الوحيد للرحلة، وإنما قمة الجبل المنفردة التى تشبه فى حدتها "سنان الرمح" على حد قول الذات الشاعرة. يقول:

وقلـــة كسنــــان الرمــــح بــــارزة	ضـحيانة فى شـهور الصـيف محـراق
بادرت قنّتهـا صـحبى ومـا كسـلوا	حتـى نميـت إليهـا بعـد إشــراق
لا شـئ فــى ريـدها إلا نعامتهـا	منهـا هزيـم ومنهـا قائـم باق
بشـرثة خلـق يـوقى البنـان بهـا	شـددت فيهـا سريحـا بعـد إطـراق

فهو يشبه قمة الجبل بسنان الرمح، وهذا التشبيه يستدعى الجانب الحسى، والجانب النفسى معا. فالجانب الحسى يبدو فى هذه الشراكة الحسية بين منظر قمة الجبل وبين منظر سنان الرمح. أما الجانب النفسى فهو يشير

إلى الموت الذى تستدعيه هذه القمة المخيفة، والموت الذى يستدعيه سنان الرمح المخيف أيضا. وهذا التشبيه أسهم فى إظهار الشجاعة الفائقة للذات الشاعرة، وكرّس لثيمة الرحلة التى تتأكد على امتداد هذه القصيدة الرائعة التى جعلها المفضّل الضبى أول قصيدة فى مختاراته. كما يكشف بصورة واضحة عن طبيعة اللحظة الاجتماعية التى أنتجت هذا النص.

وهنا يبدو بوضوح أثر عناصر الصورة فى الحجاج، فتصوير القلة بسن الرمح يقوى من عملية الإقناع، ويسهم فى تكريس صورة التفرد التى تود الذات الشاعرة تكريسها فى ذهن المتلقى عنها.

كما تلعب الجهة دورها فمن المعروف أن قنة الجبل تتميز بالعلو وصعود الذات الشاعرة إليها قبل أصحابه يصب فى مصلحة تصوير تفرد الشاعر وعلو كعبه ليس على الناس العاديين فقط، وإنما على المتميزين بالشجاعة الفائقة والهمة العالية من رفاقه الصعاليك.

"فالجبل يحلق فوق الجماعة البشرية ويقف شامخا مهيبا، مرعبا حاميا، ويمثل صعود الجبل رحلة روحية من أسفل إلى أعلى، من الأرض إلى السماء، كما أنها تمثل قدرة الإنسان على قهر الطبيعة وقهر نفسه فى آن واحد"[١].

وهنا تبدو عملية تسامى الذات الشاعرة إلى الأعلى" إن الفكر البدائى يرى أن الجنة هى فى السماءوالجحيم فى الأرض أو تحت الأرض، ولذلك فكل صعود إنما هو تسام واكتساب صفات تتخلص من أدران البشر. فى

---

[١] سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، ص٥٦، مكتبة الأسرة ٢٠١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حين أن المسار إلى الأسفل فهو على العكس من ذلك." [1].

وهنا تبدو عملية تسامى هؤلاء الصعاليك على مجتمعهم، فالقلة التى تشير إلى الأعلى تبدو في تفردها الفائق ملائمة لتفرد الصعاليك في مجتمعهم. ولذا فإن من يصعد إليها هو تأبط شرا ورفاقه، وليس غيرهم مما يقسم المجتمع إلى قسمين: القسم الأول هم سواد الناس الذين يقنعون بالأرض وهم الكثرة والقسم الثانى لا يقنعون بالأرض وإنما يسمون إلى السماء وهم القلة. وبذا تبدو القيمة الحجاجية بوضوح. تلك القيمة التى تجعل الصعاليك هم الأرقى. لأن قدرتهم على المغامرة فائقة، وكان للجبل دوره فى إظهار هذه القدرة حيث " تحتل الجبال مكانة مهيبة فى جميع الثقافات والحضارات القديمة والحديثة، البدائية والمتطورة. إن الجبال فى جميع الثقافات هى المكان الذى يتقابل فيه الإلهى والإنسانى، إنها محور العالم حيث تلتقى الأرض بالسماء، ويشعر الإنسان أمامها بحقارته وضآلته، إن الجبل هو المكان المقدس بامتياز، فالجبال فى الثقافات لا تحصى من كثرتها"[2].

كما تبدو الأهمية الحجاجية للعناصر الحسية في تشكيل الصورة، لأنها تمنح المتلقى شيئا ملموسا لا يستطيع بسهولة مخالفته. وقد بدت العناصر الحسية في عملية التحديد في هذه القصيدة، ومنها بالطبع الأبيات السابقة، تحديد المكان قلة الجبل كمشبه، وهى شئ حسى تشاهده الجماعة، وتحديد

---

[1] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص٣٦، ترجمة محمَّد الولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦

[2] سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، ص ٥٦، مكتبة الأسرة ٢٠١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سنان الرمح كمشبه به، وهو طرف حسى تشاهده الجماعة أيضا، وتحديد الزمان حيث تطل شهور الصيف التى تسهم في جعل هذه القلة "محراق" على حد تعبير الذات الشاعرة. وهى صورة حسية تجعل المتلقى يتحسس جلده.

وكان الليل هو مسرح السباق بين الرفاق من الصعاليك ذوى الهمة الذين لا يعرف الخوف أو المستحيل طريقا لقلوبهم، في عملية الحركة اللافتة من أجل الصعود لهذه القلة، وامتداد الزمان إلى ما بعد إشراق الشمس حيث نمى إليها الشاعر سابقا لهم بعد إشراق.

وتحديد الشخصيات التى تبذل منتهى الجهد من أجل الوصول لهذه القلة الكونية المخيفة يمنح الأبيات طاقة حجاجية، لأن المكرس له في الواقع الاجتماعى للذات الشاعرة أن أصحابه هم قلة من ذوى البأس والشدة والسرعة الفائقة من الصعاليك، والتفوق عليهم في الوصول لقمة الجبل أعلى في السلم الحجاجى.

وهنا تلعب الجملة الاعتراضية دورها القوى في عملية الحجاج المستمرة على مدار القصيدة، حيث جاءت جملة ـ وما كسلوا ـ لتنفى ظن الكسل أو التهاون من المتلقين بهؤلاء الرفاق في عملية الصعود الكبير لهذه القلة. وإنصاف الصحاب يحمل في جوهره تفوقا لافتا للذات الشاعرة في العدو، لأن عملية التفوق على ذوى الهمة أكثر حجاجية من التفوق على ذوى الكسل والتهاون.

ولا يخفى ما نهض به الرابط الحجاجى "حتى" في قوله حتى نميت إليها

بعد إشراق، فقد جاءت بمنتهى الغاية في السباق الدائر بينه من ناحية وصحبه من ناحية أخرى حتى وصل قبلهم، وهنا يدفع الرابط الحجاجى حتى القول إلى نتيجة أقوى من النتيجة الظاهرة قبلها.

كما تبدو عملية التحديد الحسى ذات طاقة حجاجية في اللقطات الدالة في قوله:

لاشــــئ في ريـــــدها إلا نعامتهـــــا   منهـــا هـــزيم ومنهـــا قـــائم باق

وهنا تلعب البنية الحكائية دورها فى عملية الحجاج، وتأتى مسهمة فى تكريس عملية التفرد التى تحرص الذات الشاعرة على تكريسها.

فتتوالى مجموعة من الحجج التى تكشف عن التفرد فى اقتحام المخاطر والسبق فى اقتحامها، فالحجة الأولى نهضت بعملية تبئير واضحة لهذه القلة، أو الرؤية من خارج، فهى كسنان الرمح بارزة، وبذا يتم استدعاء عالم الموت وخرق البنية الجسدية من خلال صورة الرمح، والرمح هنا فى موقف علو فهو يطل من عل على البشر، وبذا يكون الخوف أعمق لأن هذا الرمح ـ القلة ـ فى علوه يأخذ بمجامع النفس ويملؤها بالخوف.

ويتحول إلى نذير لا يتزحزح للبشر، يذكرهم دائما بخرق بنيتهم الجسدية بلا رحمة. وينفث من روحه فى واقعهم الاجتماعى الملئ بالرماح والدم.

ثم تتوالى الصفات لهذه القلة بما يجعلها تسهم فى تصوير عنفها الواضح ضد البشر، فهى ضحيانة فى شهور الصيف محراق، فلا تكتفى الذات الشاعرة بصورة الرمح فقط رغم رعبها، وإنما تجعلها ضحيانة، وتصفها بأنها محراق، فتستدعى صورة الحريق عنفا واضحا أيضا فى عملية القتل. وبذا نجد

عنفا على عنف مما يقوّى من بنية الحجاج.

وهنا يبدو مدى التعبير الحى حيث " إن التعبير الحى هو ما يعبر عن الوجود الحى"[1].

الحجاج بالانتقال:

وفى اللوحة التالية من القصيدة تظهر قيمة بل فى التوجيه الحجاجى، لأن هذه الأداة تفيد الإضراب الانتقالى فانتقلت الصورة تماما إلى موقف آخر يحمل صورة أخرى، والانتقال سلمية حجاجية.

ولاشك أن هذه الانتقالات الحكائية تمثل قيمة حجاجية واضحة فى هذا النص للشاعر الجاهلى تأبط شرا، لأنها إلحاح على حكايات مختلفة، ولكنها فى النهاية تصب فى مصب التكريس لهدف واحد، هو رسم صورة البطل المتفرد فى مواجهة الجماعة من البشر وفى مواجهة عنف الطبيعة وقسوتها ضد الإنسان.

يقول:

بل من لعذّالة خذّالة أشب ... حرّق باللوم جلدى أى تحراق

يقول أهلكت مالا لو قنعت به ... من ثوب صدق ومن بز وأعلاق

عاذلتى إن بعض اللوم معنفة ... وهل متاع وإن أبقيته باق

إنى زعيم لئن لم تتركوا عذلى ... أن يسأل القوم عنى أهل آفاق

---

[1] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص١٠٣، ترجمة مُحَمَّد الولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦

أن يسـأل القـوم عـنى أهـل معرفـة فـلا يخـبرهم عــن ثابــت لاق

سـدد خلالـك مـن مـال تجمعـه حتـى تلاقـى الـذى كـل امـرئ لاق

لتقـرعن علـىّ السـن مـن نـدم إذا تذكـرت يومـا بعـض أخـلاق

تظهر أهمية الرابط الحجاجى "بل " فى الدفع بحركة القصيدة إلى مجال آخر، فهو رابط من روابط التعارض الحجاجى، فقد قام بعملية الإضراب عما سبقها، والدخول إلى عالم ما بعدها.

وعلى الرغم من أن بل تفيد الإضراب مما يوحى بانفصال ما بعدها عما قبلها، ويشى لدى المتعجل بتفكك القصيدة فإن النظر إلى بنيتها العميقة يفيد مدى التماسك فى حركة المعنى بين ما بعد "بل" وما قبلها.

فقد بدت الذات الشاعرة منذ البداية وهى تبذل مجهودا فائقا من أجل تحسين وضعها، وكادت أن تلاقى الموت الزؤام وهى فى حركتها الطاحنة من أجل ذلك التحسين. وقد ظهر ذلك بوضوح فى الأبيات التى تسبق بل، وتأتى الأبيات بعد بل لتسجل أثرا واضحا للنعمة التى حققتها الذات الشاعرة فقد أهلكت مالا من ثوب عز وغيره، مما يوحى بتحسن الوضع.

وقد نهضت بل بالبدء فى الإضراب عن لوحة قديمة والبدء فى لوحة جديدة، يتمثل الصراع فيها بين فرد وفرد: الفرد الأول هو العذالة الخذالة الأشب والفرد الثانى هو الذات الشاعرة. وتنهض الصفة وتعددها بدور التعويض عن التسمية الصريحة للفرد الأول، وبذكر الصفات بدلا من الاسم الصريح.

إن الذات الشاعرة هنا تلجأ فى حجاجها إلى الهجوم على شخص الخصم أولا، وليس الهجوم على موقفه. وعلى الرغم من أن الهجوم على شخص الخصم يعتبر عند الكثيرين حجة غير صحيحة فإن بعض الباحثين يعتبر " أن الهجوم على شخص الخصم ليس بالضرورة حجة غير صالحة"[١]. وهنا تنقل لنا الذات الشاعرة حوارا مع خصم له توجه مخالف للذات الشاعرة. وهو حوار يكشف عن التفاعل بين الإنسان والإنسان.

"ويرى والتون أن أى حوار، مهما كان نوعه، يسير وفق أربع مراحل متتالية، هى مرحلة البداية، ومرحلة المواجهة، ومرحلة الحجاج، ومرحلة الإنهاء "[٢]. وهذه المراحل الأربع ظهرت من خلال هذا الحوار الذى جذبه الانتقال ببل، وكان هو المحطة الأخيرة فى رحلة هذه القصيدة.

ويلفت النظر أن المقطع الحوارى ظهر فى الختام، مما يتواءم مع الواقع الاجتماعى الذى اشتبك مع حركة الصعلكة فى الشعر الجاهلى. فقد وصلت هذه الحركة بدأبها إلى إظهار الحراك الاجتماعى حولها، وبدت عملية التفاعل معها اجتماعيا هى الذروة التى وصلت إليها.

وهنا تسهم حجة الصوت الآخر الذى يقف مجادلا للذات الشاعرة فى الدفع بحركة القصيدة إلى مسار أوسع والإتيان بدفقة أخرى مخالفة للدفقة السائدة التى تنتمى للذات الشاعرة. ولا شك أن هذه الدفقة المخالفة لها إسهامها فى امتداد القصيدة وتعميق مجراها. وكانت حجته هى المنظمة

---

[١] تاريخ نظريات الحجاج، ص ٨٠

[٢] تاريخ نظريات الحجاج، ص ٩١

للحجج التى أتت بها الذات الشاعرة من أجل دفعها.

"إن الرد على العاذل يقتضى بلوغها درجة من الإلحاحية والتكرار تحول دون سكوت الشاعر"[1].

وقد ظهرت تقنيات حجاجية فى هذه اللوحة الختامية للقصيدة والتى تحمل عنوان الحجاج بالانتقال. ومن هذه التقنيات الحجاجية المعتمدة فى هذا المقطع تقنية الحجاج بصيغة المبالغة، حيث تنهض صيغ المبالغة بدور واضح فى السلم الحجاجى فى هذه القصيدة، فتسجل حضورا فاعلا، وهى تحمل طاقة حجاجية فى الملفوظ. ففى صيغة المبالغة تظهر مقولة الصفة مضافا إليها مقولة العدد. مما يجعلها تترقى فى السلم الحجاجى، وتمنح الأسلوب فاعلية أقوى.

وتلحق الذات الشاعرة تاء التأنيث لصيغة المبالغة الدالة على المذكر، فتصبح صيغة "فعّال" "فعّالة" وهذا أقوى فى السلم الحجاجى لأنه يدل على منتهى المبالغة. فالخصم لا يعذل وليس عاذلا ولا عذّالا فقط وإنما عذّالة. ولا يخذل وليس خاذلا ولا خذالا فقط وإنما خذالة.

ومن التقنيات الحجاجية المعتمدة فى المقطع السابق الحجاج بالعطف، حيث بدا بوضوح فى الأبيات السابقة، فظهرفى قول ذلك الخصم الذى تنهض حججه بمقارعة الذات الشاعرة على نحو ما نجد فى قوله من ثوب صدق ومن بز وأعلاق حيث أعطى حرف الواو الملفوظ درجة حجاجية

---

[1] شيتر رحيمة، تداولية النص الشعرى، جمهرة أشعار العرب نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم فى الأدب، المقدمة ص١٠٣، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعةالحاج لخضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٨. ٢٠٠٩

عليا، ورتب الحجج ووصل بينها على المستوى الأفقى.لأنه أتى بأشياء متعددة ولكنه جمع بينها فى الحكم. مما كشف عن نجاعة الحجة التى استخدمها هذا العذالة الخذالة الأشب.

ويظهر فى هذا المقطع بوضوح تضاد الصوتين ففى صوت كل واحد منهما حجة مضادة لحجة الآخر، مما يتجلى عنه إشكالية العالم الإنسانى وعدم سيره فى اتجاه واحد.

وهنا تبدو أهمية تعريف ويلار للحجة " فهو يعرف الحجة كشكل من التفاعل يتخذ فيه المشاركون مواقف متعارضة وتتخذ الحجة مكانها كما يعتقد فى سياق انشقاق ((dissension وبالتالى نشاط جدلى ومجابهة"[١].

وتستخدم الذات الشاعرة فى الحجاج أحكام القيمة، فقد وصفت صاحب الصوت الآخر بأنه عذالة خذالة أشب وكلها أوصاف سلبية لصاحب الحجة الأخرى. وقد كان لهذه الأوصاف السلبية لصاحب الصوت الآخر دور واضح فى تفريغ حجته القوية من طاقتها الحجاجية، فحجته تفقد الكثير من فاعليتها رغم قوتها ونصاعتها وفعلها فى نفوس الكثيرين من البشر الذين يحبون أن تسير حياتهم فى الاتجاه السائد، ولا يمتلكون ثورة تغيير المكرّس له لأن السياق الذى جلبته الذات الشاعرة قبلها جعل من هذه الحجة نارا حارقة مما أثار رد فعل عنيف ضدها، لأنها جاءت من شخص يحمل فى قلبه الحقد للذات الشاعرة ولا يحمل الحب لها والحدب عليها. مما

---

[١] فيليب بروتون، جيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص٩٢، ترجمة محمد صالح ناحى الغامدى، جامعة الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، ٢٠١١

أثار الشك حول نبل الغرض فى حجته.

وقد استدعت صورة اللوم صورة النار التى تحرّق الجلد بلا رحمة، وتتجاوب هذه الصورة مع نار إبراهيم عليه السلام ومع نار جهنم التى صورها القرآن الكريم بعد ذلك، تلك النار التى تجعل الجلود تنضج، وتتجاوب مع ما يقوله العلم الآن عن دور الجلد فى الإحساس الكبير بالألم.

وهنا ينهض تشديد الحرف بالكشف عن سلمية حجاجية أيضا لأنه لا يحرق وإنما يحرّق مما يجعل الألم أشد وأنكى.

هذا العاذلة يريد جذب تأبط شرا إلى ثقافة المركز، والسير مع ما تكرّسه هذه الثقافة من المحافظة على المال، حيث يمتلك الصعلوك ما يخاف عليه وهو المال. وإذا وجد المال فمن الطبيعى أن يقيم صاحبه بجانبه، وتتحول حركة الصعلوك التى لاتعرف الهدوء إلى سكون، فتندمج الصعلكة فى نظام القبيلة السائد، ويتحول الصوتان: صوت المركز / صوت الهامش فى العصر الجاهلى إلى صوت المركز فقط. ولكن تأبط شرا وهو من أساطين الصعلكة ومن أكبر مؤسسيها ومن أكبر سدنتها ما كان له أن يقع فى هذا الخطأ فيهدم ما بناه من مجد، ويتحول إلى ثقافة المركز مضحيا بصوت نفسه، ولذا ظلت هذه القصيدة ذات ثنائية لا تعرف الالتقاء، تماما كما هو فى واقع العصر الجاهلى من وجود ثنائية المركز / الهامش. واكتسب المجتمع الجاهلى ثراء خاصا على مستوى البنية الاجتماعية وعلى مستوى القصيدة وبنائها بسبب من وجود هذه الثنائية.

وينهض استحدام الجملة الإنشائية عوضا عن الخبرية بدوره فى السلم

الحجاجى وذلك فى قوله: "وهل متاع وإن أبقيته باق" لأن هذه البنية أوقع فى جعل المتلقى يقر بوجهة نظر الذات الشاعرة، لأنه لا يبقى متاع حتى وإن أبقاه الإنسان؟

وعلى الرغم من وجاهة الحجة التى أتت بها الذات المضادة للذات الشاعرة فإن الذات الشاعرة جعلت من لومها حريقا.

وقد كان لقوله " وهل متاع وإن أبقيته باق؟ " دور واضح فى الكشف عن موقف الذات الشاعرة تجاه حجة هذا العاذلة، لأنه يحمل فى طياته الرفض لاكتناز المال والحفاظ عليه، وكأنه يقول لن أبقى على مال ومتاع، لأن إبقائى له لن يبقيه أبدا. وهذا يعد دليلا ضمنيا يدل على موقفه من الإبقاء على المال والمتاع. وحجة الذات الشاعرة حجة تأسيسية، فهى تؤسس لنظرة مغايرة للنظرة الغالبة على التفكير السائد فى المجتمع.

وإذا كانت هذه الحجة تحمل بداخلها طاقة استدلالية كاشفة تجعلها تنتمى للجانب العقلى فى الحجاج وتدخلها الدائرة الباردة فى الحجج العقلية فإن الذات الشاعرة استطاعت أن تضخ فيها الكثير من حميا العاطفة القوية، وذلك من خلال صعود النغمة الرافضة التى تسربت فيها من خلال بنية الاستفهام الإنكارى.

وبذا جمعت هذه الحجة بين الاستدلال العقلى الواضح ودفق العاطفة الهائج. واستطاعت أن تكسب إلى جانبها مواقف المتلقين فى المواجهة الحجاجية مع الصوت الآخر الذى يمثل اللوم، لأن هذه الحجة لها صداها القوى من الواقع الاجتماعى والتاريخى الذى يعرفه جمهور المتلقين ويختبرونه

فى واقعهم، لأن جواب هذا الاستفهام من هذا العاذلة بل ومن جمهور المجتمع المشاهد لا يمكن إلا أن يكون بالنفى أى ليس متاع باقيا وإن أبقيته. وبذا تقوم الحجة الملزمة لهذا الخصم ومن على شاكلته، لأنه توصل إلى النتيجة الضمنية بنفسه. وهذا أنجع حجاجيا، لأنه جعل المتلقى يملأ الفجوات المبثوثة فى النص بنفسه.

"فالنص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغى ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها "فرجات" سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين: الأول، وهو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة)، تحيا من قيمة المعنى الزائدة، التى يكون المتلقى قد أدخلها (إلى النص)، والحق أنه لا يوسم باللغو ولا يكتسب تعيينات لاحقة إلا فى حال بلوغه ذروة الحذلقة، وذروة الاهتمام التعليمى أو فى حال من الكبت قصوى إلى الحد الذى تنتهك فيه القواعد التحادثية المألوفة"[1].

وقد كان لهذه الحجة دورها فى الإسهام فى إظهار النقاء للذات الشاعرة، وتجميلها لأنها تبدو فى موقف الحكيم المنتصر.

وإن كان الحرص الشديد على المتاع قد أسهم فى تكوين نظرية عامة لدى الكثيرين مضمونها وجوب الإكثار من المتاع لمواجهة الظروف القاسية التى يتعرض لها أبناء الجزيرة العربية فى ذلك الوقت فإن بنية الاستفهام الإنكارى فى قول تأبط شرا "وهل متاع وإن أبقيته باق؟" تقوم بتقويض هذه

---

[1] إمبرتو إيكو، القارئ فى الحكاية،التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية، ص ٦٣، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى، الطبعة الأولى، ١٩٩٦

النظرية، وتصوير مدى العبث الذى يقع فيه الإنسان المكثر من المال لأن هذا المال لن يبقى رغم ما بذل فى جمعه من جهد.وهنا تكتسب هذه الحجة قوتها من الواقع الذى يراه الناس مجسدا أمامهم.

وقد كان بيرلمان يرى أن الحقيقة فى الحجاج توجد خارج الذات وما يضمن صحتها هو الواقع الذى يراه الناس(١).

كما أن بنية الاستفهام الإنكارى تجعل الخصم ومن وراءه من جماعة المتلقين يعيدون النظر فى نظريتهم العامة من وجوب الإبقاء على المتاع والمال لأنهم ينهضون بدورهم فى عملية إنتاج المعنى الذى أوحت إليهم به الذات الشاعرة، ولم تفرض عليهم رؤيتها فرضا وإنما جعلت . من خلال الإيحاء . دورا لهم فى عملية الإنتاج للمعنى بأنفسهم ومن ثم الاقتناع به لأنهم مسهمون فى التوصل إليه. ويسهل إلزامهم بالحجة التى تريدها الذات الشاعرة.

كما أسهمت هذه البنية أيضا فى نسف كل مايمت إلى مفردة البقاء بصلة، فقد تكرر مفهوم البقاء مرتين فى هذه البنية وذلك فى كلمة "أبقيته" وفى كلمة "باق" ولكن الاستفهام الإنكارى أعطى قيمة حجاجية كبيرة فى اتجاه نسف هذا البقاء.

وقد كان للسانيات الحديثة دور كبير فى إلقاء الضوء على الدلالات غير الملفوظة للكلام حيث " يذهب غرايس (Grice) إلى أن للكلام

---

(١) انظر أمينة الدهرى، الحجاج وبناء الخطاب فى ضوء البلاغة الجديدة، ص٤٣، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،ط١، ٢٠١١

دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة، مثل قولنا: ألا تزورنى؟ فالظاهر من الكلام سؤال لكن الغرض دعوة للزيارة"[1].

وهنا الظاهر من قول تأبط شرا: وهل متاع وإن أبقيته باق؟ سؤال لكن الغرض نفى بقاء المتاع حتى وإن اجتهدت فى إبقائه.

ومن هنا فإن عملية الانتقال تتم بسهولة من الأمر المتفق عليه بين الجماعة، والمعروف لديها إلى الأمر الذى يريد تأبط شرا من المتلقين القبول به، والذى يكتسب قبولا أيضا لدى الجماعة. وبذا تمتزج الوظيفة الحجاجية مع الوظيفة الشعرية فى تآلف عميق.

وهنا يبدو التفاعل ذا دور مهم فى رسم ملامح الخريطة الحجاجية فى هذا النص.

ومن التقنيات الحجاجية فى هذا المقطع الختامى العدول عن الاسم إلى الصفة، وليس بخاف بطبيعة الحال فى هذا المقطع الأهمية الحجاجية للعدول عن الاسم إلى الصفة، فالذات الشاعرة لم تذكر الاسم الصريح لصاحب الصوت المضاد الذى يقف فى المواجهة مع الذات الشاعرة، وإنما عدلت عن ذلك إلى ذكر صفته. مما جعل لحكم القيمة طاقة حجاجية سلبية من خلال الصفات السلبية التى ألحقتها الذات الشاعرة به، وجعلنا فى الوقت نفسه نأخذ موقفا سلبيا مسبقا من صاحب هذا الصوت قبل أن نسمع

---

[1] نعمان عبد الحميد بوقرة، الخطاب والنظرية والإجراء، ص٢٠، دار جامعة الملك سعود للنشر. ط١، ٢٠١٥.

حجته أصلا.

وهنا يتضح "أن الحواريحتاج آليات إقناعية يستخدمها المتحاورون من أجل تمرير خطاباتهم أو آرائهم"[١].

وقد استطاعت الذات الشاعرة هنا التخلص من الموقف الضعيف بذكر اسم العلم، لأنه ربما لا يكون معروفا لدى الكثير من المتلقين. على العكس من ذكر اسم العلم فى بداية القصيدة ونهايتها كما سنرى لأنه معروف لدى الجماعة وهناك سردية دائرة فى المجتمع حوله. وبالتالى يغيب محتواه الوصفى إذا ذكر بسبب جهل الكثير من المتلقين به، وبالتالى فإن ذكر الصفة تعويضا عن الاسم أغنت الذات الشاعرة عن ذكر هامش للتعريف بصفات هذا الشخص المشهورة عنه.

كما كان للتعويض هنا بذكر الصفة عن الاسم دور واضح فى التحريك الدلالى من الخاص إلى العام، لأنه قد يدل على أى شخص يدور فى ذهنه لوم واعتراض على موقف الذات الشاعرة، ومن المعروف أن التعميم يمتلك طاقة حجاجية أكبر من التخصيص.

"على أن المقصد الحجاجى من إطلاق الصفة ليس وضع الموصوف فى خانة ما مع سائر العناصر التى تشاركه تلك الصفة وليس الكشف عن موقفنا منه فحسب، وإنما المقصد الحجاجى من إطلاق الصفة تحديد نوع الموقف الذى ينبغى أن يحكم به عليه. فقولنا عن شخص إنه سارق يتجاوز

---

[١] شيتر رحيمة، تداولية النص الشعرى، جمهرة أشعار العرب نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم فى الأدب، المقدمة ص د، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعةالحاج لخضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩

مجرد الإدانة إلى تحديد نوع العقاب الذى ينبغى أن يلقاه." [١].

وهنا تظهر بوضوح الصبغة الحجاجية للكلمة، حيث "إن للكلمة خصائص فى ذاتها تستمدها من اللغة ومن التداول تجعلها مؤهلة بطبيعتها لتكون ذات صبغة حجاجية، وترشحها لتكون من معجم الخطاب الحجاجى وقوام جداوله اللغوية، وإن لها فى الخطاب بناء على تلك الخصائص حركة تقصى فيها غيرها وتعوضه، وتحل محله ليكون الخطاب أوغل فى الحجاج، وأذهب فى الإقناع، نسمى تلك الخصائص "خصائص الكلمة الحجاجية " ونسمى تلك الحركة "حركة الكلمة الحجاجية" "[٢].

ومن التقنيات الحجاجية المعتمدة فى هذا المقطع أيضا تقنية عكس التقنية السابقة، وهى تقنية العدول عن الصفة إلى ذكر الاسم الصريح، وذلك فى قوله:

أن يسأل القوم عنى أهل معرفة   فلا يخبرهم عن ثابت لاق

وهنا تبدو القيمة الحجاجية لأسلوب الالتفات، وتظهر قيمة ذكر الاسم "ثابت" وهو اسم تأبط شرا الحقيقى، وهو اسم يستدعى عنصر الثبات، ولكنه يأتى فى معرض الحركة الدوارة التى لا يستطيع مسايرتها أحد.

وذكر اسم العلم هنا له قيمته الحجاجية لأنه بمجرد ذكره هنا يظهر للمتلقى محتوى صفاته، بسبب شهرته العريضة، وما يدور حوله من حركة

---

[١] عبد الله صولة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج فى التقاليد الغربية منذ أرسطو إلى اليوم، ص ٣١٦، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس ١، كلية الآداب، منوبة.

[٢] عبد الله صولة، الحجاج فى القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص ٧٤، دار الفارابى، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٧

مدوية.

وتظهر فى هذا المقطع أيضا تقنية الحجاج بالصورة، فتكشف الاستعارة فى قوله "حرّق باللوم جلدى أى تحراق" عن سلمية حجاجية لأن صوت الذات المضادة للذات الشاعرة لا يلوم فقط وإنما يحرّق الجلد.

ولا يخفى ما فى تضعيف حرف الراء من نقل المعاناة الشديدة بسبب هذا اللوم، مما يجعل من الرفض الحاد ضرورة لهذه المواجهة.

وقد كان ريتشاردز يرى فى الاستعارة " الأداة التى لايمكن تفاديها فى أى مجال خطابى، شعريا كان أم خطابا يوميا أم خطابا علميا. بل إنها مكون أصلى ومتجذر فى اللغة. بل إن اللغة لا تقوم بدونها." [١].

فى حين يرى بول ريكور أن الاستعارة "هى مغامرة الكلمة" [٢].

كما تنهض الكناية بدورها فى السلم الحجاجى، من ذلك قوله:

سدد خلالك من مال تجمعه　　　حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق

وفى البيت السابق تلعب الصيغة الكنائية دورها الحجاجى فقد عدلت الذات الشاعرة عن ذكر الموت إلى التعبيرعنه بالكناية " تلاقى الذى كل امرئ لاق "، مما بدت معه طاقة حجاجية واضحة، فقد جعل كل امرئ لاقيا للموت، فيتأكد بذلك إقرار عام يذكّر كل غافل عن الموت الذى لابد

---

[١] من مقدمة محمد الولى لكتاب بول ريكور، الاستعارة الحية، ص١٧، ترجمة محمد الولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦

[٢] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص٩١، ترجمة محمد الولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦

من ملاقاته. ويسحب القيمة الحجاجية من حجة الخصم التى تحرّق الجلد، لأنه طالما أن ملاقاة الموت لابد منها للجميع، فإن تسديد الخلال من المال المجمّع يكتسب قوة إقناعية بأثر من الكناية المذكورة فى الشطر الثانى.

وتبدو القيمة الإنجازية للأفعال الحجاجية فى البيت السابق: سدد خلالك من مال تجمعه حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق.

حيث تحمل هذه الحجة الظاهرة بداخلها حجة مضمرة، وكأن الذات الشاعرة تقول أنا أسدد خلالى من مال أجمعه.

وبهذه الحجة يتم نسف حجة الصوت المناهض لصوت الذات الشاعرة، وهو صوت العذالة الخذالة الأشب، لأنه يعد ردا على حجتها التى حرّقت جلد الذات الشاعرة بلومها، بسبب إضاعته للمال. فأتت هذه الحجة لكى تبين الجانب الآخر من الرؤية والذى يعنى أن إضاعته للمال هى بسبب نهوضه بتسديد خلاله من هذا المال الذى يجمعه. كما يتم أيضا التركيز على القيم الخالدة لمنطلقه، فيجعل هذا التركيزلمنطلقه في عدم تجميع المال صحة لا يستطيع الآخرون دفعها . ففى قوله:

سدد خلالك من مال تجمعه حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق

تظهر القيمة الحجاجية من خلال الاستدلال حيث تتحدد القضية في البيت السابق: أنا سددت خلالى من المال الذى أجمّعه حتى ألاقى الموت أنا إذن إنسان فاضل. أطلب منك تسديد خلالك من المال الذى تجمّعه النتيجة ستكون إنسانا فاضلا مثلى. وهنا ينهض الحجاج بتأسيس صورة مثلى للذات الشاعرة تجعلها ذات غواية للجميع.

"إن الجملة ليست وحدة نحوية دلالية فحسب، بل تلعب دورا جوهريا عند إنجاز أحداث لغوية، أى يمكن أن تستخدم أساسا لأبنية براجماتية"[1].

ويظهر الدور الحجاجى لصيغة الأمر فى البيت السابق "لكن ليس لهذه الصيغة قوة إقناعية على عكس ما يعتقد، إذ يستمد الأمر طاقته الإقناعية من شخص الآمر، وليس من ذات الصيغة، ولهذا يتحول الأمر إلى معنى الترجى، حين لا يكون الآمر مؤهلا شرعيا لتوجيه الأمر" [2].

كما يبدو اعتماد الكناية فى صنع الصورة الحجاجية فى البيت التالى أيضا، حيث يقول:

لتقــرعن علــيّ الســـن مـــن نــدم　　　إذا تــذكرت يومــا بعــض أخلاقــى

فتوكيد الفعل المضارع تقرع بمؤكدين لام التوكيد فى أوله ونون التوكيد فى آخره يرفع الطاقة الحجاجية إلى درجة مرتفعة، ذلك فضلا عن اجتماع حروف انفجارية لها صوت واضح فى الأذن فى هذا الفعل، ثم دخول هذا الفعل على السن بما يكشف عن تأجج الموقف الانفعالى الذى خرج عن دائرة إخفائه إلى دائرة تصويرية أخرى لها وجود حسى واضح يكشف عن فرط المشاعر فى القلب وفرط الندم.

وتسهم الكناية فى ضخ طاقة حجاجية واضحة تسهم فى تكريس القيمة الأخلاقية التى تتمتع بها الذات الشاعرة.

---

[1] فان دايك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، ص٢٤٧،ترجمة سعيد بحيرى، القاهرة، ٢٠٠١

[2] عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته ومناهجه، من خلال "مصنف فى الحجاج ـ الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتكاه، ضمن كتاب نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، ص ٣٢١

وهنا تبدو الكناية حجة و" لا يعتبر بيرلمان الكناية صورة أسلوبية، وإنما ينظر إليها كحجة، وذلك على عكس ما تقوله كل التقاليد الأدبية، إنها تنبنى كما يقول على شاكلة المماثلة، والتى هى تكثيف لها يعمل " بفضل الاندماج بين الموضوع والمثيل" "[1].

وهنا تنتهى المواجهة الحجاجية بين الصوتين المتعارضين، حيث تتركه الذات الشاعرة وتمضى ولديها اقتناع تام بترك معارضته.

"الحوار يفترض اللاتناظر، لا تناظر يجب بادئ ذى بدء أن يدرك من خلال الاختلافات الملازمة للبنيات السيميوطيقية ("اللغات") التى يستعملها المشاركون فى الحوار، وبعد ذلك من خلال الاتجاهات التناوبية التى يسلكها تدفق الإرساليات. هذا العنصر الأخير يشير إلى أن المشاركين فى حوار ما، يتحولون بالتناوب من وضعية البث إلى وضعية "التلقى" وأن الخبر يتداول وفق قطائع لا متصلة منفصلة بمسافات"[2].

لأن الصعلوك لا يعرف ثقافة المواجهة والثبات، وإنما يعرف الفرار، وهو يفخر بهذا الفرار، على عكس ثقافة المركز السائدة. وفى القصيدة لا يواجه لائميه وإنما ينطلق عنهم فى الآفاق البعيدة، وعلى الرغم من ذلك فإن القوم يسألون عنه، لأنهم يعرفون قيمته الفائقة، ودوره الحقيقى فى المجتمع، وهذا ما يكرّسه البيت الأخير، الذى يقول:

---

[1] فيليب بروتون، جيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص٥٦، ترجمة محمد صالح ناحى الغامدى، جامعة الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، ٢٠١١

[2] يورى لوتمان، سيمياء الكون، ص ٦٣، ترجمة عبد المجيد نوسى، المركز الثقافى العربى،الطبعة الأولى ٢٠١١، الدار البيضاء.

لتقــرعن علــيّ الســـن مـــن نـــدم   إذا تــذكرت يومــا بعــض أخلاقــي

وبذا نصل إلى المرحلة الرابعة من مراحل الحوار، وهى مرحلة الإنهاء.

وتظهر طاقة حجاجية من خلال تقديم جواب الشرط على الشرط، فقد قدمت الذات الشاعرة "لتقرعن عليّ السن من ندم" وهى جواب إذا الشرطية على أداة الشرط إذا وجملة فعل الشرط. وهنا يظهر الأثر القوى ـ من خلال هذا التقديم ـ للذات الشاعرة وأخلاقها.

كما يبدو استغلال التكرار حجاجيا فى هذا المقطع، حيث تتكرر مفردة "الآفاق" مرة ثانية مما يشير إلى حضورها الفذ فى هذا النص للشاعر الجاهلى الصعلوك تأبط شرا، " ومن طرائق عرض الخطاب عرضا حجاجيا اعتماد التكرار لإبراز شدة حضور الفكرة التى يريد إيصالها والتأثير بها"[١].

كما يظهر التكرار باعتباره قيمة حجاجية فاعلة فى تكرار ما يقرب من شطر كامل على مدار بيتين متتابعين، فقد قال "أن يسأل القوم عنى أهل آفاق" وكررها فى البيت الذى يليه. ولكنه غيّر آفاق إلى معرفة وهنا يكون التكرار " ليس هو ذلك التكرار المولد للرتابة والملل أو التكرار المولد للخلل والهلهلة فى البناء، ولكنه التكرار المبدع الذى يدخل ضمن عملية بناء النص أو الكلام بصفة عامة، إنه التكرار الذى يسمح لنا بتوليد بنيات لغوية جديدة باعتباره أحد ميكانيزمات عملية إنتاج الكلام، وهو أيضا

---

[١] عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته ومناهجه، من خلال "مصنف فى الحجاج ـ الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتكاه" ضمن كتاب نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، ص٣١٨

التكرار الذى يضمن انسجام النص وتوالده وتناميه"[1]. ويرسخ هذا التكرار مفهوم الرحلة فى شعره.

استمرارية الحجاج بالرحلة.

يبدو الحجاج فى المقطع السابق بالتراسل مع الرحلات الأدبية الكبرى التى تضرب بجذورها فى عمق الوجود الإنسانى. وهنا تطل مقولة رولان بارت "إننا نعلم أن أى نص ليس مجرد سطور من الكلمات لكى يطلق معنى أبديا أو لاهوتيا لا اختلاف بشأنه، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تمتزج فيه وتتصادم النصوص الأخرى التى لا يمكن حصرها، سواء السابقة أو المزامنة للنص الجديد"[2]. وإذا كانت الآفاق عند امرئ القيس لا تستغرق عمره كله، وذلك فى قوله:

وقد طوّفت بالآفاق حتى رضيت من الغنيمة بالإياب

فإن الآفاق عند تأبط شرا تستغرق الحياة بكاملها، ولا يبدو أمل العودة واردا من تجواله ذلك فى الآفاق. فامرؤ القيس طوّف بالآفاق واقتنع تماما بفشله فى رحلته. ورضى من الغنيمة المنتظرة من هذا التجوال بالأوبة فقط. فقد رجع إلى نقطة الصفر، بل أقل من نقطة الصفر لأنه قبل تجواله كان يحدوه الأمل فى غنيمة كبرى. وهاهو بعد تجواله رجع أكثر حكمة وأكثر حزنا تماما مثل جلجامش البابلى، فى حين نجد السندباد البحرى كما صورته ألف ليلة وليلة يعود من تجواله فى الآفاق بعد سبع رحلات كاملة، وهو

---

[1] أبو بكر العزاوى، الخطاب والحجاج، ص ٤٨، الأحمدية للنشر، ط ١، ٢٠٠٧

[2] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص٦٧٦، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

محمل بالكنوز التى لا تكاد تنفد. فهو قد طوّف فى الآفاق ورجع محمّلا بالغنائم، لكن تأبط شرا الصعلوك يمضى فى تجواله فى الآفاق بلا صاحب إلى مالا نهاية. وهذه الرحلة تبدو بلا نهاية من ناحية المكان وتبدو أيضا بلا نهاية من ناحية الزمان.

وهناك جانب التهديد فى الرحلة عند تأبط شرا إلى جانب الرحلة فعلا، فهو يهدد لائميه بقوله:

إنى زعـــيم لـــئن لم تتركـــوا عـــذلى   أن يسـأل القـوم عـنى أهـل آفـاق

وفى بيت امرئ القيس فقد حدثت الرحلة فعلا، وذلك فى قوله "وقد طوّفت فى الآفاق" كما أنها حدثت فعلا مع السندباد كما تصوره "ألف ليلة وليلة " ومع جلجامش البابلى وأوديسيوس اليونانى.

ومما يلفت النظر فى رحلة تأبط شرا أن الدافع إليها ـ فى جانب منها ـ هو اللوم من المجتمع، وكأن المجتمع يجبر الصعلوك على الرحيل والمغادرة، ولكن هذا الصعلوك إذا غادر المجتمع ورحل فإن القوم يسألون عنه، ويسيرون فى الآفاق من أجل السؤال عنه. وهنا تبدو الصعلكة فى العصر الجاهلى ضرورة اجتماعية لا يستطيع المجتمع أن يعيش بدونها، لأنه هو الذى أنتجها.

وتبدو أحداث الرحلة عند جلجامش وأوديسيوس والسندباد ذات حضور فذ، ولهذه الأحداث غوايتها الفائقة للمتلقى. فى حين تبدو أحداث الرحلة فى بيت امرئ القيس وفى قصيدة تأبط شرا لا تمتلك مثل هذه الغواية الفائقة، وإن كانت تأخذ مساحة واضحة فى قصيدة تأبط شرا، ولها غوايتها

الخاصة أيضا.

ويبدو حضور الذات الفردية فى مقابل الجماعة فى قوله "لئن لم تتركوا عذلى"، فهم جماعة وهو فرد، وكذلك "القوم"، و "عنى" مما يؤشر إلى أن تأبط شرا أمة وحده. والعجيب أنه يمضى بثيمة الرحلة إلى عنفوانه حتى أن أهل الآفاق الواسعة والمعرفة القوية بالدروب والمسالك لن يعرفوا عنه شيئا، ولن يستطيعوا إخبار السائلين عن تأبط شرا بشئ.

ومما ساهم فى رسم المجال لثيمة الرحلة فى هذه القصيدة البنية الزمنية، وما نهضت به من فاعلية حجاجية، حيث بدت الحركة الزمنية فى هذا النص ذات سعة واضحة. فهى تتحرك عبر الزمن الماضى والحاضر والمستقبل فى حرية تامة ورشاقة غير معهودة مما تواءم بشكل حقيقى مع رشاقة تأبط شرا فى الانطلاق والحركة التى اشتهر بها. فقد كان من أعدى العدائين فى عصره، ولم تكن الخيول السريعة التى تطارده فى عرض الصحراء تدركه، أو تنال منه شيئا، رغم جدها فى الطلب. كما تبدو البنية المكانية أيضا لا حدود لها، وهنا يبدو دورها فى الحجاج.

الحجاج بالإيقاع:

فى هذه القصيدة للشاعر الجاهلى تأبط شرا ينهض الإيقاع بمهمتين محوريتين: المهمة الأولى هى المهمة الجمالية والمهمة الثانية هى المهمة الحجاجية. وهاتان المهمتان متحاورتان. فهناك حوار خلاق بين هاتين المهمتين، حيث تتسرب مياه البنية الجمالية إلى أرض البنية الحجاجية وتتسرب فى الوقت نفسه مياه البنية الحجاجية داخل أرض البنية الجمالية مما

يجعلهما متداخلتين بوضوح.

وتجب الإشارة إلى أن هاتين المهمتين لا تتعاكسان فى النص. لأن الجمالى لا يقف مناوئا للحجاجى كما أن الحجاجى بدوره لا يقف مناوئا للجمالى. فجمال الحجاج وحجاج الجمال من الوضوح بمكان فى هذا النص الشعرى. وفى غيره بالطبع.

ويتجلى الحجاج فى الشعر، ولكنه يتجلى أكثر فى الخطابة وفى المرافعات والمناظرات وغير ذلك لأن هذه المجالات يظهر فيها جانب عرض الحجج وتفنيدها دون أن تكون ذات المتكلم مصغية لصوت الإيقاع العميق الذى قد يشغلها إلى حد ما عن الاستغراق فى مجال البنية الحجاجية.

ومن هنا فقد يظهر أن الإيقاع يؤثر بالسلب على الطبيعة الحجاجية لأن انتماءه للجمالى يكون هو الظاهر.

لكن عند التدقيق نجد أن الطبيعة الإيقاعية إذا كانت على المستوى الظاهر قد تؤثر على الطبيعة الحجاجية فى النص بالسلب فإنها فى الوقت نفسه تعد مصدر قوة حجاجية هائلة. ونظرة فى الطبيعة التداولية للشعر التى تكشف عن جانب حجاجى ترينا هذه الحقيقة بوضوح. ويعد التمثل بالشعر من الوضوح بمكان فى كثير من المواقف والتى تبعها اتخاذ قرارمعين، وظهور تصرف معين سواء من المتمثل بهذا الشعر أو من جماعة المستمعين.

إن الإيقاع مصاحب أساسى لإنتاج النص الشعرى على مستوى البنية العميقة والبنية السطحية. وهو ينهض بدور كبير فى العملية الحجاجية، لأنه يتوغل داخل نفس المتلقى فيحصل منه على طاقة كبيرة تمهد للتقبل العقلى

والإقناعى.

والحقيقة أن "الإيقاع فى القصيدة هو العنصر الذى يميز الشعر عما سواه، فضلا عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التى يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به فى الاستخدام العاد"[1].

وفى هذه القصيدة نهض الوزن والقافية والتكرار والتصريع وحسن التقسيم وإيقاع الدلالة بدور كبير فى استقرار هذه القصيدة فى النفوس وفى العقول، وساعد ذلك على حفظها والتمثل بها وتمثل عالمها الثرى. وبالتالى ساهم فى عملية الإقناع التى تعد الهدف الأكبر من أى عملية حجاجية.

لقد تراسلت العناصر السابقة وتفاعلت فى البنية العميقة للنص، وظهر هذا التراسل والتفاعل بينها على مستوى البنية السطحية للنص أيضا. وكان لذلك أبلغ الأثر فى التفاعل الخلاق بين بنية هذا النص من ناحية والبنية الخارجية التى مثلت دوائر تلقيه فى عصره وعبر العصور اللاحقة من ناحية أخرى.

فقد جاء الوزن على بحر الطويل وهو من البحور المركبة التى تتراسل مع عملية التركيب الواضحة للتجربة الثرية لهذا النص من شعر الصعلكة، وجاءت القافية وتمثل حرف رويها فى القاف المكسورة، واتخذ الشاعر من التصريع فى البيت الأول مدخلا لعالم التلقى يحمل سمة جمالية وحجاجية، وجاء حسن التقسيم فى بعض الأبيات معليا من النبرة الموسيقية وكان

---

[1] يورى لوتمان، تحليل النص الشعرى "بنية القصيدة"، ص ٧١، ترجمة مُحَمَّد فتوح، ط١ دار المعارف، مصر.

للتكرار بأشكاله المتعددة حضوره المتفاعل مع العناصر السابقة التى تفاعلت مع إيقاع الدلالة. التى اتخذت مسارات متعددة فى النص. حيث بدأ النص بخطاب العيد، ثم حدث إعلان صفة قوية موجودة فى الذات الشاعرة وهى نجاؤه بسرعة فائقة من ضعيف الوصل كما نجا من قبيلة بجيلة من قبل، وصنع المثال للرجل الفذ الذى من الممكن أن تعتمد عليه الذات الشاعرة، ثم الصعود لقمة الجبل واختتمت بحوار حجاجى بين الشاعر وهذا العاذلة.

ومن هنا تبدو الطاقة الحجاجية التى نتجت عن الإيقاع واضحة فى هذا النص للشاعر الجاهلى تأبط شرا.

الحجاج بالشخصية:

وقد ظهر بوضوح قيمة الشخصية الناطقة بالخطاب وما تمنحه من قيمة حجاجية. فشخصية تأبط شرا تمنح للحجاج مصداقية كبيرة بسبب صورتها المتكونة لدى جمهور المتلقين. "والوسائل التى تبين من تحقيق الغرض وبلوغ المأرب عديدة منها ما يأتى من صورة المتكلم لدى السامع، فإذا كان المتكلم مشهورا بالأخلاق المحمودة وحبه للحق وحرصه على العدل وتمكنه من القضايا التى يتحدث فيها مما يجمعه مصطلح يونانى هو (**ethos**) كان حظ الخطاب من الإقناع أوفر وتأثيره فى متلقيه أبعد غورا."[(١)].

وهنا تظهر القيمة الحجاجية للموضع، حيث يتم تكريس موضع الكيفية، لأنه فرد واحد ويواجه الكثرة متمثلة فى قبيلة بجيلة، ومع ذلك فقد

---

(١) الحجاج من أرسطو إلى اليوم حمادى صمود مقدمة فى الخلفية النظرية للمصطلح، ضمن كتاب الحجاج من أرسطو إلى اليوم ص١٢

استطاع الإفلات منها، وهنا تطل بوضوح مقولة الكيف فى مقابل مقولة الكثرة، فمقولة الكثرة تغلب الشجاعة وهى من مواضع الكم متعطلة هنا. فى مقابل ظهور مقولة "ولرجل خير من ألف رجل" وهى من مواضع الكيف.

" ويمكن تلخيص قيمة المواضع فى الحجاج وحصر أهميتها فى نقطتين: قيمتها الاستدلالية... وقيمتها الخطابية... "[١].

الحجاج الاجتماعى:

وعبر مقاطع القصيدة المفصلية تبدو الشخصية المضادة للذات الشاعرة. ففى اللوحة المفصلية الأولى تبدو الشخصية المضادة متمثلة فى بجيلة ورجالها شديدى العداء للذات الشاعرة، ولكن النجاة كانت للذات الشاعرة من هذا العدو الشرس. وفى اللوحة الثانية تمثلت الشحصية المضادة فى قلة الجبل، ولكن الذات الشاعرة اقتحمتها بجسارة واضحة. وفى اللوحة الثالثة تمثلت فى العذالة الخذالة الأشب، ولكن الذات الشاعرة استخدمت حججها فى التغلب على هذه الشخصية المضادة.

ولا شك أن الواقع الاجتماعى يطل بوضوح من خلال الحركة التفاعلية بين الذات الشاعرة والعوامل المضادة لها.

من هنا تبدو عملية التفاعل الخلاق فى هذه القصيدة للشاعر الجاهلى تأبط شرا بين الوظيفة السردية والوظيفة الحجاجية وذلك ضمن التيار العام الذى صنعته الوظيفة الشعرية، مما أكسبها تنوعا وعمقا واضحين.

---

[١] عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية فى اللغة العربية، ص١٠٠، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ٢٠١١

"وفى استطاعتنا أن نتحدث عن انفعالات الإنسان الشخصية أو بيئته أو أحوال عصره كما نشاء، بشرط أن نكون قادرين على إيجاد روابط واضحة بين ما نقول به وبين تركيب العمل الفنى ذاته"[١].

خاتمة:

تبدو "الأنا" فى هذا النص ذات وضوح بارز، كما تبدو من سماته الواقعية، والاستعانة بعناصر القصة، خصوصا قصة فراره من قبيلة بجيلة التى أسرته، وقصة صعوده قمة الجبل المخيفة فى مغامرة من مغامراته.

ومن هنا فقد أشاع تأبط شرا ورفاقه من الشعراء الصعاليك حركة عارمة فى العصر الجاهلى، فعشنا فى سرديتهم الكبرى أجواء الكر والفر، والمطاردة السريعة على ظهر الخيول النجائب للصعلوك الذى لا يلحق، وبدت الصحراء المترامية مسرحا واسعا لهذه الحركة السريعة التى لا تكاد تنتهى.

ولم تكن الصحراء المستوية هى المسرح الوحيد لهذه الحركة السريعة، وإنما بدت حركتهم السريعة أيضا على الجبال المتناثرة فى هذه الصحراء، وعلى قممها التى تشبه فى حدتها أسنة الرماح، وبدت البطولة فى نص الهامش / الصعلكة ذات قيم مختلفة عن البطولة فى نص المركز/ القبيلة.

فأضافت هذه المجموعة المهمشة، ومنها بطبيعة الحال الشاعر تأبط شرا تقاليد جديدة للقصيدة الجاهلية وقفت بشموخ باهر بجانب النمط السائد لها كما تبدى فى شعر المعلقات، كما قدمت خطابا مختلفا عن الخطاب

---

[١] من مقدمة د فؤاد زكريا لكتاب النقد الفنى:دراسة جمالية، تأليف جيروم ستولينتز، ترجمة فؤاد زكريا، ص ٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠١٣

السائد. لكن ما يبدو ذا غواية خاصة فى هذا النص للشاعر الجاهلى ثابت بن جابر بن سفيان الملقب بتأبط شرا هو تكريس ثيمة الرحلة مما جعلها تتراسل مع ثيمة الرحلة على نحو ماهو معروف فى الرحلات الأدبية الكبرى. وأسهم هذا التكريس بدوره حجاجيا.

لقد بدت الطبيعة الحجاجية بوضوح فى هذا القصيدة. وذلك عبر مقاطعها المفصلية التى تماسكت بصورة قوية جعلت من هذه المقاطع المفصلية تيارا حجاجيا لا يكاد يتوقف.

وقد توقف هذا الفصل فى البداية حول مفهوم الحجاج بصورة عامة. ورصد بعض الملامح الحجاجية فى قصيدة تأبط شرا. فظهرت ملامح الحجاج فى الحجاج بالواقعة. وكيفية الاستغلال الحجاجى للواقعة المعروفة عن الذات الشاعرة ورفيقيه الشنفرى الأزدى وعمرو بن براق. حينما استطاعوا النجاة من موت محقق على يد قبيلة بجيلة الناقمة. بعدها ظهر الحجاج بصنع المثال والحجاج بالرحلة والحجاج بالزمكان والمحددات الحسية وظهر أيضا الحجاج بالانتقال واستمرارية الحجاج بالرحلة وتوقف البحث أمام الحجاج بالإيقاع والحجاج بالشخصية والحجاج الاجتماعى.

الفصل الثاني

البنية الزمنية فى قصيدة عبد يغوث اليمانى

يقول عبد يغوث بن وقاص اليمانى [(١)]

ألالاتلومـــاني كفـــى اللـــوم مابيـــا	ومـا لكمـا في اللـوم خـير وماليـــا
ألمتعلمــــا أن الملامــــة نفعهـــــا	قليـل ومـالومي أخـي مـن شمالـــيا
فياراكبــاً إمــا عرضــت فبلغـــن	نــداماي مــن نجـران ألا تلاقيـــا
أباكَـــرَب والأيهمَـــين كليهمــــا	وقيسـاً بأعلـى حضـرموت اليمانـيا
جــزىالله قــومي بالكُــلاب ملامـــة	صــــريحهم والآخــــرين الموالــــيا
ولــو شــئتنجَّتني مــن الخيــل نَهــدة	تـرى خلفهـا الحُـوَّ الجيـاد توالـــيا
ولكنـــني أحمـــي ذمـــار أبـــيكم	وكــان الرمــاح يخــتطفن المحاميـــا
أقــول وقدشــدوا لســاني بنَســـعة	أمعشـر تَـيم أطلقـوا عـن لسانيـــا
أمعشـر تيــم قـد ملكـتم فأسـجحوا	فـإن أخـاكم لم يكـن مـن بوائيـــا
فــإن تقتلــوني تقتلــوا بي ســـيداً	وإن تطلقـــوني تحربـــوني بماليـــا
أحقـاً عبـاد الله أن لسـت سامــعاً	نشـيد الرعـاء المعـز بـين المتاليـــا

(١) المفضل الضبى،المفضليات ٣٠، تحقيق أحمد محمَّد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، ط٧.

وتضحك مني شيخة عبشمية كأن لم تر قبلي أسيراً يمانيا

وظل نساء الحي حولي رُكَّداً يراودن مني ما تريد نسائيا

وقد علمت عرسي مليكة أنني أنا الليث معدواً عليَّ وعاديا

وقد كنت نحار الجزور ومعمل الـ مطي وأمضي حيث لاحيَّ ماضيا

وأنحر للشَّرب الكرام مطيَّتي وأصدع بين القينتين ردائيا

وكنت إذا ماالخيل شمصها القنا لبيقاً بتصريف القناة بنانيا

وعادية سوم الجراد وزعتها بكفي وقد أنحَوا إلىَّ العواليا

كأني لم أركب جواداً ولم أقل لخيلي كري نفِّسي عن رجاليا

ولم أسبأ الزقَّ الروي ولم أقل لأيسار صدق: أعظموا ضوء ناريا

تكشف هذه القصيدة للشاعر الجاهلى عبد يغوث بن وقاص اليمانى عن بنية زمنية ذات نسق خاص، وهى قصيدة يرثى فيها الشاعر نفسه، حينما علم أن الموت قادم قريبا جدا لامحالة، فقد وقع فى الأسر فى يوم الكلاب الثانى، وحاول أن يفتدى نفسه، ولكن أعداءه رفضوا، وصمموا على قتله، وقد ربطوا لسانه بسير من الجلد خوفا من هجائه، ولكنه طلب منهم إطلاق لسانه كى يرثى نفسه، ويلوم قومه، ففعلوا، فقال هذه القصيدة.

وقد بدت البنية الزمنية فيها بطريقة لافتة، فهى لاتعتمد الخطية، وإنما جاءت على طريقة التداعى الحر، وبدت الانتقالات الزمنية كاشفة عما يمور

بداخل السارد، مما يستدعى وقفة للكشف عن تجلياتها

وهى تبدأ بقوله:

ألا لا تلومـانى كفـى اللـوم مابيـا ومـا لكمـا فى اللـوم خـير ولا ليـا

ألم تعلمـا أن الملامـة نفعهـا قليـل ومـا لـومى أخـى مـن شماليـا

على عادة الجاهليين تبدأ القصيدة بخطاب الصاحبين، لكن يبدو هنا عدم اتحاد الثلاثة، ففى الغالب يكون خطاب الصاحبين طلبا لاشتراك فى عمل يندمج فيه الثلاثة، لكن هنا يبدو نوع من الخلاف بين الجماعة / الثلاثة فهناك صاحبان يلومان الثالث الذى هو السارد، والثالث يرفض هذا اللوم، بل وينهاهما عن ذلك، لأن مابه يكفى وزيادة عن لومه.

وقد جاءت ما هنا لتشير إلى حادثة أسر السارد فى يوم الكلاب الثانى، وتصميم الآسرون على قتله. إذن فالسارد ينطلق من لحظة حاضرة ضاغطة، وتعكس الجمل توترا نفسيا حادا، ومحاولة الاستسلام تماما للقدر الغالب، وذلك من خلال كثرة حروف المد بصورة واضحة، حيث تسهم هذه الحروف بصورة واضحة فى تبطئ الحركة الزمنية لأن اللحظة التى يعيشها السارد ينوء بثقلها.

وإذا كانت القصيدة تبدأ بصوت السارد من خلال نهيه للائمين، فإن صوت هؤلاء اللائمين محذوف، ولكنه موجود، وكأن القصيدة تبدأ قبل كلماتها، وقد ظهرت بدايتها السابقة غير الملفوظة من خلال بدايتها الملفوظة.

فصوت الصاحبين نستدل عليه من خلال نهى السارد لهما عن لومه، مما يعطى حوارية أحد طرفيها صامت الآن، لكن صوته موجود، وبذا تمتد القصيدة خطوة أعمق فى عمق الزمن، خطوة أبعد مما تبدو للوهلة الأولى.

وإذا كانت بدايتها الملفوظة تنطلق من الزمن الحاضر، فإن بدايتها غير الملفوظة انطلقت فى الزمن الماضى، وذلك من خلال ما ينهض به المتلقى من إنطاق الصاحبين بألفاظ اللوم نفسها فى الماضى، والتى يرفضها السارد تماما.

لكن من الممكن أن يتحول المتلقى إلى الزمن المستقبل، فيرى أن الصاحبين لم يلوما السارد، وإنما تصور السارد أنهما سيلومانه على وقوعه فى الأسر ـ رغم فروسيته ـ فاستبقهما، وقطع عليهما تفكيرهما، وذلك من خلال نهيهما عن تنفيذ ما يحاولان تنفيذه من لومه.

وبذا يبدو نوع من التجاذب الزمنى بين الحاضر ـ الماضى، والحاضر ـ المستقبل، فيبدو الماضى والمستقبل وهما مندمجان فى طيات الحاضر، الذى يضغط على السارد بلا رحمة، فتبدو بنية الحاضر وهى منسحبة على الزمن الماضى، بقدر ما هى منسحبة فى الوقت نفسه على الزمن المستقبل.

ثم تبدو بنية التقديم والتأخير فى قوله "كفى اللوم مابيا " فيرصد السارد " مابيا " للقافية بما بها من مد، وحروف علة، فتسهم فى التوقيف الزمنى، فيبئّر السارد وضعه المزعج، وما فيه.

وإذا كانت البنية المستخدمة فى البداية هى بنية طلبية، من خلال النهى عن اللوم، فإن السارد يتحول إلى البنية الخبرية لينهض بتعليل سر نهيه عن

اللوم، حيث يبدو فى حالة صعبة تكفى لكف اللوم عنه، وليس هناك نفع أو خير فى لومه، سواء لصاحبيه أم له.

وتكرس البنية الخبرية التعليلية فى قوله " وما لكما فى اللوم خير ولا ليا "صورة الانقسام بين الجماعة / الثلاثة، واختلاف الرؤية بينهم، فهو يقف فى مواجهتهما، كما تأتى بنية الاستفهام التقريرى فى البيت الثانى لتكرس لعدم جدوى اللوم، حيث تكرر كلمة اللوم، ومشتقاتها فى البيتين أكثر من أربع مرات، فى إصرار واضح من السارد على محاولة نفيها.

ثم ينتقل السارد إلى نداء الصاحب فى قوله:

أيا صـــاحبا إمـــا عرضـــت فـــبلغن   نـــداماى مـــن نجـــران ألا تلاقيـــا

حيث ينحاز إلى البنية الزمنية التى تدل على المستقبل، ولكن هذا المستقبل فيه إيجاب وسلب: إيجاب حيث يقوم هذا الصاحب بتبليغ نداء السارد، وسلب فى إمكانية التلاقى مرة أخرى. وهنا تلعب حروف المد دورا كبيرا فى تبطئ الزمن، ذلك حينما يستخدم السارد " فيا صاحبا إما... " حتى يأخذ فترة طويلة من الوقت حتى يقف هذا الصاحب الذى جاء بصيغة النكرة غير المقصودة، فهو أى واحد ـ فى طريقه إلى قومه ـ وقد علم ما ألم بالسارد.

ثم تأتى حروف المد أيضا لاعبة الدور نفسه فى قوله: "نداماى من نجران ألاتلاقيا " فى إشارة من السارد إلى توقيف الزمن فى " نداماى " ليلقى ضوءا كافيا على صحبته، ولكى يطيل الزمن مع حالة تذكره لهم، و" نجران " وكأنه يسترجع كل بقعة مكانية فيها، أو كل بقعة زمنية له مع هذا الوطن، الذى

لن يراه، ولن يرى نداماه فيه مرة ثانية، وهنا يأتى المد فى " ألا تلاقيا " ليمتد مع الحالة الشعورية المتحسرة على هذا الحكم القدرى الذى لافكاك منه.

وإمعانا من السارد فى معايشة هؤلاء الندامى، فإنه يذكرهم بالاسم، وهم

أبا كـــــرب والأيهمـــــين كليهمـــا وقيسـا بأعلـى حضـرموت اليمانيـا

فيقوم السارد بذكر وتفصيل ما أجمل من قبل فى كلمة " نداماى "، حيث يذكرهم بالاسم، ويعيد ذكر وطنه مرة ثانية، بعد ذكر " نجران " فيعود ذاكرا " حضرموت اليمانيا "، وكأن السارد يريد أن ينغمس أكثر فى هذه التفاصيل، سواء من ناحية أسماء الأشخاص أم من ناحية المكان، ليتغلب على اللحظة الضاغطة التى لاترحمه، وهنا تبدو الأهمية الكبيرة لهذه التفاصيل، " لأن التفاصيل (نثريات الحياة) يمكن أن تسهم فى إلقاء أضواء على سير الحدث أو مسار الشخصية ومصيرها، وبالتالى تساعد القارئ على استنباط العلاقة بين الشخوص وعالمها وحتى الكاتب وعالمه."([1])

وهذا الانغماس فى التفاصيل ساهم فى تحريك مؤشر البنية الزمنية إلى السوابق الزمنية أو إلى الارتداد، أو الاسترجاع، والاسترجاع هو " مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضى بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة، (أو اللحظة التى يتوقف فيها القص الزمنى لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع) [2]

---

[1] شكرى عزيز الماضى، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص ٦١

[2] جيرالد برنس، المصطلح السردى،ص٢٥، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ٣٦٨، ط١، ٢٠٠٣.

. وبذا تتحرك البنية الزمنية عبر الأزمان الثلاثة بطريقة متداخلة، تكرس لتيار الوعى، ويساهم فى ظهور تيار الوعى المناجاة أو المونولوج، الذى يرتد بالزمن إلى الوراء، حيث يقول:

جـزى الله قـومى بالكـلاب ملامـة   صـريحهم والآخـرين المواليـا

تأتى كلمة " ملامة " هنا لتحول مؤشر الدلالة إلى لوم السارد لقومه، بعد أن كان ضد اللوم تماما فى البيتين الأولين، حيث كان لايرى فى اللوم أى خير أو نفع، لكنه هنا يدعو بحرقة واضحة على قومه، أن يجزيهم الله جميعا ملامة، سواء كانوا من صرحاء القوم أم من مواليهم.

وهنا تتحرك البنية الزمنية إلى الماضى، حيث يوم الكلاب الثانى، الذى أسر فيه الشاعر السارد. كما تبدو لعبة حروف المد ذات حضور بارز أيضا فى البيت السابق، مما ساهم فى التنفيس عن شعور مكبوت من الشاعر السارد تجاه قومه.

ثم يأتى البيت التالى بقوله:

ولـو شـئت نجتـنى مـن الخيـل نهـدة   تـرى خلفهـا الحـو الجيـاد تواليـا

فينحسر المد فى الشطر الأول، مما يتواءم مع السرعة الفائقة فى الفرار، وأن فعل النجاة قد تم بسرعة، ثم يسجل المد حضورا ملحوظا فى الشطر الثانى، مما يسهم فى تطويل الزمن، فيتواءم هذا التطويل فى إظهار صورة المطاردة، ورؤيتها حيث تبدو الخيول الكثيرة وهى تتوالى خلف فرس الشاعر السارد فى محاولة منها للإمساك به، واللحاق بفرسه، ولكن هذه المحاولة لن تكون بذات جدوى، لأن فعل النجاة قد ورد فى الشطر الأول، غير أن كل

ذلك صورة خيالية لم تحدث، حيث جاء الحرف " لو " الذى أفاد امتناعا لامتناع.

ولكن على الرغم من استطاعة الشاعر السارد، وقدرته على الفرار، فإنه لم يفعلها، لأنه يحمى الذمار، ويدافع عنها، رغم علمه أن الرماح يختطفن المحامى عن هذه الذمار.

ويبدو استخدام الزمن فى بث الدلالة، فقد استخدم الفعل المضارع " أحمى " بما يمنحه من دلالة التجدد والاستمرار، فكأنه فى كل حياته يحمى الذمار، ويأتى الفعل المضارع " يختطفن " مع الرماح، ولكنه تحول إلى الماضى باستخدام الفعل " كان "، مما كرس للسوابق الزمنية، والارتداد الزمنى إلى اليوم المشؤوم الذى وقع فيه فى الأسر.

ثم تحدث قفزة زمنية من الماضى إلى الحاضر، وتستمر هذه القفزة، وذلك حين يقول:

أقول وقد شدوا لسانى بنسعة	أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا
أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا	فإن أخاكم لم يكن من بوائيا
فإن تقتلونى تقتلوا بى سيدا	وإن تطلقونى تحربونى بماليا

يبدو التوافق الزمنى بوضوح فى هذه الأبيات، " ويعنى به توافق الحالات الشعورية والنفسية للسارد أو الشخصية الروائية مع زمن الأحداث المسرودة إذ إننا نجد توافقا بين الإيقاع الزمنى للحدث، وبين الحالات الشعورية

والنفسية للذات الراوية وذلك من حيث سرعة الإيقاع وبطئه. "[1]

وهنا يبدو الزمن موافقا للسرد، فقد نقل السارد ما قاله فى لحظة زمنية يستغرقها قوله، ولكن البيت الأول فيه تبطئ للزمن، وذلك حينما يقول:

أقول وقد شدوا لسانى بنسعة   أمعشر تيم أطلقا عن لسانيا

حيث يبدو التوافق الزمنى فى قوله " أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا، ولكن قوله " وقد شدوا لسانى بنسعة " تحمل تبطيئا زمنيا واضحا، يتحول فيه الصوت من مساره السردى الطبيعى إلى مسار آخر، هو المسار الوصفى، ومن هنا فإن البنية الوصفية تتخلل البنية السردية، فتقطعها، فينهض ذلك بتسليط الضوء على حالته أثناء قوله، مشيرا إلى قصة النسعة التى ربطوا بها لسانه، خوفا من هجائه لهم، وهنا يبدو اللسان من أمضى الأسلحة التى يحسب لها ألف حساب فى العصر الجاهلى، وفى مقابل اللسان الذى هو السلاح الفاتك، تأتى النسعة التى هى من أهون الأشياء، فهى عبارة عن سير مصنوع من الجلد، لكن هذا الشئ الهين يجرد أمضى الأسلحة من مفعوله وفعاليته، فتبدو القوة فى حالة عجز واضح.

ثم يأتى استخدام الضمائر ذا إيحاء دلالى واضح، فالفعل شدوا مسند إلى واو الجماعة، التى تشير إلى الكثرة، والاسم "لسانى " به ياء المتكلم التى تشير إلى المفرد، فيبدو السارد وهو وحيد أمام مجموعة كثيرة من الأعداء، ويبدو هؤلاء الأعداء ذوى قدرة على الفعل والحركة،فى حين يبدو السارد

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن فى الرواية المعاصرة، ص١٠٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦.

مستسلما لما يقومون به من فعل تجاهه، وإذا كان الإنسان فى إحدى تعريفاته هو حيوان ناطق، فى إشارة واضحة إلى عملية النطق التى تميزه عن سائر الحيوانات، فإنهم يجردونه من أغلى ما يميز الإنسان وهو لسانه.وبالنسبة للإنسان " فى الأصل كان الكلام، والكلام للإنسان ليس تغبيرا نفعيا وجماليا فحسب، بل إنه أيضا ضرورة فطرية، به تتحقق إنسانية الإنسان، وكان التعريف الفلسفى القديم أن الإنسان حيوان ناطق، حسب أرسطو، ينص على الفارق الجوهرى بين درجة الحيوانية البحتة وبين أن يصبح الحيوان إنسانا، والكلام ليس مخترعا ثقافيا، وإنما الصمت هو المخترع الثقافى، فالكلام صفة جوهرية فى الإنسان وعجزه عن الكلام علة تطرأ عليه، إما لأسباب مرضية، أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية. "[1]

ومن هنا فإن هذه الجملة الاعتراضية " وقد شدوا لسانى بنسعة " تبدو ذات دور واضح فى التحرك من المسار السردى، الذى يبدو متوافقا مع الزمن إلى مسار آخر هو المسار الوصفى، الذى يسهم فى تبطئ الزمن، وذلك عن طريق قطعه، لكى ينطلق المتلقى، وهو محمّل بخلفية معرفية عما حدث للسارد، وكيف يبدو المسار فى ضوء ذلك.

ثم يبدو التوافق الزمنى الحاضر بوضوح بعد ذلك فى الشطر الثانى، وفى البيتين التاليين له. كما يبدو التودد والاحترام للعدو، وذلك فى قوله " أمعشر تيم أطلقواعن لسانيا "، فيبدو استخدام حرف الهمزة، وهو لنداء القريب ذا دلالة واضحة فى الإيحاء بقرب الأعداء منه، وهنا يبدو أن

---

[1] عبد الله محمّد الغذامى، النقد الثقافى، ص٢٠٩، كتابات نقدية، ١٨٩، الهيئة المصرية العامة للثقافة،ط١، ٢٠١٠.

الإنسان فى لحظات الانكسار الشديد قد يحب أعداءه، الذين كانوا سببا فى انكساره، ثم استخدم السارد كلمة " معشر " بما توحى به من العشرة والتراحم بينهم، وبما توحى به من الكثرة فى مواجهته، ثم يذكرهمالسارد بجدهم " تيم "، فى إشارة إلى أصلهم، وأنهم من أصل معروف، وهنا فإن ذلك من المناسب لهم أن يقوموا بدور من الكرم يتناسب مع أصلهم المعروف، وعشرتهم الطيبة، وكثرتهم فى مواجهته، وذلك يبعد مظنة الخوف منه، أو الجبن أمامه، وإنما الموضوع سيكون من باب التكرّم فقط.

وإذا كان السارد يعانى من احتمال الموت بنسبة كبيرة فإنه يعانى أكثر من تحييد لسانه، وكأنه يعرف أن اللسان هو أهم ما يميزه كإنسان، وكفارس، وكشاعر، فى مقابل هذا اللسان تأتى كلمة " نسعة " نكرة، والنكرة هنا تنسحب دلاليا إلى دلالتين متضادتين، الدلالة الأولى هى التحقير، فهى شئ حقير جدا، يجب ألا يهزم أقوى ما فى الإنسان، وهو لسانه، والدلالة الثانية هى التعظيم، فهى شئ عظيم جدا، لأنها استطاعت أن تحيّد لسان الشاعر، ومن هنا فإن السارد يشعر شعورا قويا بعظمتها وخطرها، ومن ثم فإنه يشعر شعورا قويا جدا بالقيد الذى يقيده.

ومن هنا فإن أول طلب له من معشر تيم هو " أطلقوا عن لسانيا "، وبدلا من أن يقول " فكوا " أو " أزيحوا النسعة "، أو ما إلى ذلك فإنه يقول " أطلقوا "، بما يمنحه هذا الفعل من جو الانطلاق، بعد الكبت الشديد، فهو مشتاق كثيرا إلى حرية لسانه، وحريته عموما.

ثم يأتى الحرف " عن " بما يوحى به من أن هناك ثقلا واضحا على هذا

اللسان تمثله هذه " النسعة "، وتأتى كلمة " لسانيا " بألف الإطلاق، لتمثل فتح السدادة عن هذا اللسان كى ينطلق فى حريته.

وقد بدأ السارد باللسان لأنه أداة المنطق، فقد غلب على ظنه أنه ربما يقنعهم بمنطقه كى يطلقوه، وإن لم يقنعهم فإنه سيتغلب على فنائه القريب بخلود من نوع آخر، هو خلود الكلمة والفن والذكر. " ومن ثم يبدو الإبداع، وتلقى الإبداع بالاستجابة المناسبة نوعا من دعم مسيرة الحياة، ومدها بمقومات القوة التى تعينها على أشكال المرض وضروب الاكتئاب، ودواعى الموت. "[1]

ثم يأتى تكرار " أمعشر تيم " فى البيت التالى ليصب فى دلالة التودد، والمحاولة المستميتة لإقناعهم بإطلاقه، ويعترف لهم بأنهم قد ملكوا، ومن عادة كرام العرب أنهم إذا ملكو فإنهم ـ فى الغالب ـ يسجحون، وهم أولى بذلك، وهو أولى بالإطلاق، خصوصا وأن أخاهم لم تكن الذات الساردة هى من قامت بقتله، حتى يقتلوه به.

ثم يأتى البيت التالى حاملا منطقا واضحا أجدر بأن يتبع، ويعزى السارد نفسه بأنهم إذا قتلوه، فهو ـ لا أكثر ـ من سيد قد قتل، ويعزيهم فى حالة الإسجاح بأنهم سيحربونه بماله الكثير، وهذا أكثر فائدة لهم. ومن هنا فإن التوافق الزمنى يبدو له الهيمنة والغلبة فى الأبيات الثلاثة السابقة.

---

[1] صلاح رزق، المعلقات العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل، الجزء الأول، ص٣٠، ط١، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩.

ثم تحدث قفزة زمنية حينما يقول بعد ذلك:

أحقــا عبــاد الله أن لســت ســامعا   نشـــيد الرعـــاء المعـــزبين المتاليـــا

حيث يقفز الصوت السارد على صوت هذه الجموع التى أسرته، ولايذكر إجابتهم على مطالبه، ورغبته القوية فى فداء نفسه، ولكننا نسمع صوتهم الذى قفز عليه السارد، وذلك من خلال صوت السارد نفسه فى البيت السابق، الذى نفى أن يسمع مرة أخرى فى المستقبل صوت أناشيد الرعاة المتنحين بالإبل المتالى مرة أخرى، وبذا فإن السارد يمارس عنفا واضحا على صوت هؤلاء الآخرين، وذلك بحذف ألفاظه، "والحذف يحدث حين يتم إسقاط عنصر بنيوى أساسى من جملة أو فقرة "[١]

ولكنه لايمحو وجوده أصلا، حيث هبطت درجة الصوت إلى الدرجة صفر، وما على المتلقى إلا أن يصيخ السمع جيدا لهذا الصوت حتى يسمع هسيسه ويتبينه، أو ينطقه بنفسه، وذلك من خلال ما يسمى بالقول والقول الشارح، حيث توجد الكثير من الحالات " التى يتولى فيها الخطاب شرح نفسه بنفسه , أى التى ينقسم فيها إلى قول وقول شارح لهذا القول"[٢]

فنحن نفهم قولهم هنا من خلال قول السارد الذى يحمل بين طبقاته صوتهم، الذى يحمل رفضا واضحا لكل مطالبه، وأنه لامحيص مطلقا عن الموت.

---

[١]برونوين ماتن، فليرتياس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، ترجمة عابد خزندار، صـ٨٣، المركز القومي للترجمة، ١١٥٩، ط١، ٢٠٠٨.

[٢]عز الدين إسماعيل، جماليات الالتفات، ضمن كتاب قراءة جديدة في تراثنا النقدي، صـ ٨٤٤، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ٥٩، ١٩٨٨.

وهنا تتحرك البنية الزمنية صوب المستقبل، كى تنفى شيئا كان كثيرا ما يتواتر فى الماضى، وهو سماعه أناشيد الرعاء المعزبين المتاليا، وقد ظهرت هذه البنية عن طريق الحكاية بضمير المتكلم، ذلك الضمير الذى يظل فاعلا على مدار النص كله،" والحكاية "بضمير المتكلم" أحسن ملاءمة للاستشراف من أى حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادى المصرح به بالذات، والذى يرخص للسارد فى تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما. "[١]

وهنا فإن أول ما ينفيه هو شئ يتعلق بالسمع، وما يستدعيه من فرح حقيقى بالحياة، ثم يذكر الرعاء، بما يوحى به ذلك من خصوبة واضحة، فى مقابل فناء السارد الوشيك، ثم تتأكد الخصوبة بكلمة " المتاليا " التى تنعكس على عالم الحيوان، وهنا يبدو عالم النبات فى حالة خصوبة واضحة، لوجود كلمة الرعاء التى تستدعى الكلأ والعشب، وعالم الحيوان فى خصوبة واضحة أيضا لوجود كلمة " المتاليا "، وعالم الإنسان ينعم بهذه الخصوبة، ومن ثم فإنها تنعكس عليه، من خلال الرعاة وأناشيدهم، فى حين نرى السارد الذى يقف فى مقابل كل ما سبق، ممثلا لعالم الموت، فهو لن يسمع نشيد الرعاء المعزبين المتاليا مرة أخرى.

وبذا فإن هذه العوالم، عوالم النبات والحيوان تنسحب منه، أو ينسحب هو منها، فيبدو الحس الفجائعى ذا حضور واضح، وذلك من خلال التفرد فى مواجهة الموت، ولا يخفى علو النغمة بسبب الاستفهام المبوء بهمزة فى

---

[١] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، ص٧٦، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلمى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، القاهرة.

هذا البيت،" وحسبما تنتهى الجملة . صوتيا ودلاليا . يأخذ التنغيم شكله، فالجملة التقريرية (الإشارة والنفى والشرط) تنتهى بنغمة هابطة (|) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداتين (هل والهمزة) أما عند الاستفهام بهاتين الأداتين فإن الجملة الاستفهامية تنتهى بنغمة صاعدة (|) ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى، وقف على نغمة مسطحة لا هى بالصاعدة ولا الهابطة "(١)

وهذا ما يسجل انفعالا واضحا لدى الذات الساردة، حين تيقنت أن الفراق حتمى، ولا محالة منه مطلقا. وهنا تسبق أداة الاسفهام كلمة "حقا " فى محاولة منه لهز الحقيقة التى لاشك فيها أبدا، وتبدو إجابة السؤال واضحة، فهو لن يسمع نشيد الرعاء المعزبين المتاليا مرة أخرى، والسارد يعلم هذه الإجابة تماما، ومن فإن هذا السؤال سؤالخطابى، والسؤال الخطابى" هو سؤال يسأل لإحداث تأثير أو لتقرير حقيقة دون توقع لتلقى إجابة."(٢)

كما يأتى النداء " عباد الله " ذا ركيزة واضحة فى إنتاج الدلالة، فكلمة "عباد" جمع، وهى من أحب الكلمات إلى المؤمنين، ولفظ الجلالة يأتى هنا بمثابة الاستعصام به فى مواجهة موت لا مفر منه، وإضافة العباد إلى لفظ الجلالة فيها استناد إلى الحقيقة المطلقة فى هذا الوجود، وهى الله سبحانه وتعالى.

وعلى الرغم من أن العصر الجاهلى . فى الغالب الأعم . كان يؤمن بتعدد الآلهة، فإن السارد لايذكر غير لفظ الجلالة، ذلك الذى رسخ الإسلام

---

(١) سيد البحراوى، العروض وإيقاع الشعر العربى، ص١٢٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٣.

(٢) إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية، ص١٣٩، دار شرقيات.

الحنيف مفهومه فى القلوب بأنه واحد أحد، لاشريك له، وكأن السارد فى مواجهة الموت يخلع عن نفسه كل الأوشاب الجاهلية المتعلقة بفساد المعتقد، أو انحرافه.وهنا تبدو بيئة السارد " نجران " ذات أهمية خاصة، باعتبارها موطنا من مواطن المسيحية، قبل الإسلام، وليس بعيدا تأثر السارد بها.

كما تنهض حروف المد فى هذا البيت بتبطئ البنية الزمنية، وكأنها محاولة من السارد لتنشّق الزمن البعيد، وما فيه من خصوبة واضحة، وفرح حقيقى، بدا من خلال نشيد الرعاء المعزبين المتاليا، ولم يظهر المد فى " أحقا " وفى " أن لست "، وكأن السؤال عن حقيقة مواجهة الموت، وعدم سماعه أناشيد الرعاء المعزبين المتاليا يحمل فى طياته قلق زعزعة هذا اليقين، الذى لاسبيل إلى زعزعته على الإطلاق. كما أن كلمة " لست " بإسنادها إلى ضمير المتكلم المفرد/ تاء الفاعل يحمل قلقا واضحا على مستوى التناغم مع حروف المد، وكأنها الحافة التى يقف عليها السارد، ويكاد ينزلق منها إلى مكان سحيق.

وتبدو استكانة النفس وندبية اللهجة بوضوح، " ويعمق استكانة النفس وندبية اللهجة عنصران: تشكيل صوتى مديد متناوح وقافية يائية طليقة تعطى للنفس الندبى التفجعى مداه الصوتى الأقصى وتسمح له فى نهاية كل فقرة إيقاعية بالتراخى بتدرج والوصول إلى قرار ثم بالصمت زمنا يترع فيه الأسى النفسى قبل أن ينطلق الصوت المتفجع من جديد. يتجلى ذلك كله فى العدد العجيب من أحرف المد، خصوصا الألف. "[١]

---

[١] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، ص٥٤٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

ثم تحدث قفزة زمنية مرة أخرى إلى الزمن الحاضر فى البيت التالى، حيث يقول:

وتضـــحك مـــنى شـــيخة عبشـــمية　　　كـــأن لم تـــر قبلـــى أســـيرا يمانيـــا

ربما حركت كلمة " تضحك " مؤشر الدلالة إلى نوع من الفرح، بعد أن كان هذا المؤشر يغرق فى السوداوية والتشاؤم من قبل، وإشارته إلى الأنثى قد يصب فى تيار الحب، لكن لا يلبث هذا المؤشر أن ينحرف مرة أخرى إلى الإغراق فى تيار المحن التى يتلقاها السارد بلا رحمة، فهذا الضحك المستمر ليس له، وإنما منه، بما يحمله من سخرية مريرة يعرف وقعها الفارس الأسير، وهذه السخرية تنهض بها " شيخة " بما تحمله من تجاعيد زمنية واضحة على وجه هذه الأنثى، وكأنها رمز من رموز العدم، الذى يسخر من الفارس، الذى كان يظن أن قوته وشبابه فى مأمن منغوائل الزمن الآن على الأقل، وهذه الشيخة " عبشمية " أى من بنى عبد شمس، بما يوحى به هذا التركيب من عبادة الشمس / رمز الحياة فى هذا العالم، وكأن الحياة أيضا تسخر من هذا الفارس الأسير.

ولكن السارد لا يترك لهذه السخرية أن تمضى إلى نهايتها، وإنما يبدى تعجبا واضحا من هذه السخرية، وذلك بقوله "كأن لم تر قبلى أسيرا يمانيا"، فليس هناك مجال لسخرية من فارس وقع فى الأسر، وسينتهى به المطاف إلى الموت المحقق، لأن بنية الحياة نفسها تحمل فى طياتها اعترافا بالموت.

وبذا يجد السارد عزاءه الواضح فى أنه ليس أول من وقع فى الأسر من اليمن، واليمن هنا يحمل رمزا إنسانيا، فمصير الحياة كلها أيتها الشيخة

العبشمية إلى زوال.ويبدو التنوين بالضم فى قوله " شيخة عبشمية " ذا دلالة واضحة فى الشعور بتعالى هذه الشيخة العبشمية عليه، فى مقابل نصب كلمة " أسيرا " التى تعود دلالتها على السارد، فتتواءم دلالة النصب مع ما يعانيه السارد، وكانه مصلوب يلاقى العذاب بلارحمة، وعما قليل سيغادر الحياة نتيجة هذه الآلام.

كما أن تجاوب ثلاثة حروف هى الشين والياء والتاء مع التنوين بالضم كثّف الأصوات الموسيقية التى تضغط على السارد بلا رحمة، كما كان لتجاوب الشين بالذات دور واضح فى إشاعة جو من النفى والهش لهذا الفعل الساخر، كما ينهض تجاوب حروف المد فى الشطر الثانى بنوع من التبطئ الزمنى للحظة الحاضرة، فيسهم ذلك فى إلقاء الضوء، أو التصوير البطئ لحالته الآن من حيث الأسر.

وكان لاستدعاء الشيخة العبشمية فى البيت السابق أثر فى استدعاء النسوة فى البيت التالى، حيث يقول:

وظــل نســاء الحــى حــولى ركّــدا   يـــراودن مـــنى ماتريـــد نســـائيا

تحمل البنية الزمنية فى هذا البيت صورة الزمن الماضى من خلال الفعل " ظل "، وإن كان الزمن الحاضر يأتى من خلال الفعل " يراودن " فإنه يأتى فى طيات الزمن الماضى الذى يستدعيه الفعل " ظل ".

وعلى الرغم من أن البنية الزمنية فى هذا البيت جاءت بنية زمنية ماضية، وذلك عن طريق استخدام الفعل " ظل " فإن هذه البنية تتخللها بنية زمنية حاضرة، لأنها جاءت فى معرض العطف على البيت السابق لها،

حيث تضحك الشيخة العبشمية منه، والذى جاءت بنيته الزمنية حاضرة، من خلال الفعل المضارع " تضحك ".

وإذا كانت الشيخة العبشمية رمزا من رموز العدم الساخر من السارد، فإن هؤلاء النسوة رمز لنداء الحياة له، ودعوته لعدم الاستسلام التام للموت، حتى وإن أطل بوجهه البغيض، فما زال أمامه وقت . وإن كان قصيرا . ينهل فيه من متع الحياة، وبذا فإنهن يستدعين صورة من صور الخصب، ورغبة المرأة الدائمة فى أن تلقح من الذكر، ولكن الذكر هنا على وشك الرحيل، وإن كانت هيئته من القوة والحيوية بحيث يجذب إليه نسوة الحى لمراودته.

وبذا تطل صورة الجنس والموت، وهى صورة أصيلة فى الحياة عموما، يحدث ذلك مع النحل، حينما تنجذب إناثه للذكر، الذى يموت بعد تلقيحهن.

كما أن صورة تموز ليست بعيدة عن هذه الحالة، التى يصورها السارد، فقد جعل من نفسه تموزا تراوده النسوة، وعما قليل يموت.

ثم يأتى المد فى الشطر الثانى من البيت " يراودن منى ما تريد نسائيا " الذى لم تخل منه كلمة واحدة مسهما فى التبطئ الزمنى للحكى، فيعطئ تبئيرا على ما تحاول النسوة الحصول عليه من هذا السارد.

تستمر الأنثى على مدار ثلاثة أبيات فى هذا النص للشاعر عبد يغوث اليمانى، حيث ظهرت صورة الشيخة العبشمية أولا، وهى ساخرة مستهزئة، ثم ظهرت صورة النساء الراغبات فى اللذة والمتعة بعدها، ثم تاتى صورة

عرسه مليكة، وذلك فى قوله:

وقـد علمـت عرسـى مليكـة أنـنى   أنا الليـث معـدوا علـىّ وعـاديا

نهضت صورة الشيخة العبشمية ونساء الحى باستدعاء صورة عرسه مليكة، وهى المرأة الوحيدة التى سماها السارد، ويأتى هذا الاستدعاء من خلال بنية زمنية تدل على الماضى " علمت " وهو فعل أسهم الحرف "قد " فى إفادته التحقيق والتوكيد، فقد قام السارد بقطع التسلسل الزمنى عن طريق الارتداد الخارجى، والاسترجاع الخارجى هو " ذلك الاسترجاع الذى تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى "[1]، فقد بدأ السارد حكاينه الأولى بخطاب الصاحبين بع أسره فى يوم الكلاب الثانى، وقد جاء هذا الارتداد الخارجى الذى يستمر فاعلا على مدار خمسة أبيات، والحقيقة فإن " الاسترجاعات الخارجية . لمجرد أنها خارجية . لا توشك فى أى لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هى إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك "[2]

وقد نهضت هذه الاسترجاعات الخارجية بمهمة إقامة توازن نفسى، والتعويض عن إحباط حاضر عن طريق ذكر نجاحات ماضية، لعل هذه النجاحات التى حدثت فى الماضى تعوض الذات الساردة عما تلاقيه من إحباط فى الحاضر.

ولا تخفى دلالة هذا الاسم "مليكة" من حيث استدعاؤه لصورة الملك،

---

[1] جيرار جينيت، السابق، ص٦٠.

[2] جيرار جينيت، السابق، ص ٦١.

وإن كان الملك الآن فى سبيله إلى الزوال.

ثم يأتى الضمير الأول مرتين، المرة الأولى هى "ياء المتكلم" فى "إننى"، والمرة الثانية هى " أنا " التى تنهض بتوكيده، وكأن الذات الساردة تتشبع ـ قدر الإمكان ـ بهذا الضمير الذى هو الآن فى سبيله إلى الزوال، كما أن الضمير " أنا " يأخذنا إلى داخل الشخصية، فنلمس من خلاله ما يعانيه السارد من توترات، وعلينا ألا نفقد الإحساس التاريخى فى تلقينا للأسلوب الذى يعتمد على ضمير المتكلم " فإذا فقدنا الإحساس التاريخى وجدنا الأسلوب الذى يعتمد على ضمير المتكلم مثيرا للقلق.

ولم يكن الشاعر القديم يسأم من استعمال هذا الضمير، وربما يرتبط هذا الاستعمال بإثارة جو من الحلم والمثالية ونسيان الواقع الذى لايخلو من المرارة والإحباط "[1]

ثم تأتى كلمة "الليث" المعرفة مسندا إلى الضمير المعرفة، وبذا تأتى الجملة معرفة من الطرفين، فى محاولة مستميتة لكتابة ذاته على جدران الزمن.

وإذا كان الليث ـ الذى جاء فى موقع المشبه به ـ يعد مدركا حسيا قريبا فإن ذلك لا ينبغى أن يبعدنا عن تلمس المعنى العميق إذ " إننا إذا قلنا فى الشعر شيئا من وادى أ تلتقى مع ب فمعنى ذلك غالبا أن ب ذات صفة رمزية، وذات معنى عميق أساسى رابض فى عقولنا الباطنة. وهذا المعنى العميق المتميز من المدرك الحسى أو الإشارى القريب هو الذى يفسر لنا

---

(1) مصطفى ناصف، صوت الشاعر القديم، ص١٥٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

لماذا يحاول الشاعر إيجاد رابطة أو علاقة نسرف حين نسميها تشبيها."[1]

وقد كان للارتداد إلى الزمن الماضى، خصوصا ذكره لعرسه "مليكة" أثره الواضح فى عملية الارتداد الكبيرة بعد ذلك، كما كان لوجود كلمة "الليث" أثرها فى الدلالة، حيث انسحبت على جانبين هما عماد الحياة عموما فى العصر الجاهلى، وربما فى غيره من العصور أيضا، الجانب الأول هو القوة الجنسية البالغة التى تجعل من صاحبها أسدا هصورا، والجانب الثانى هو الشجاعة الفائقة فى الحرب.

والملاحظ أن هذا الأسد يتعرض لمراودة النساء له، وتستمر هذه المراودة من نساء الحى الذى أسره رجاله، وكأن السارد يرد لرجالهذا الحى لطمة قوية، لأنهم وإن كانوا أسروه فى موطن الحرب، فإنه قد أسر نساءهم، حيث ظللن ركدا حوله، يراودن منه ما تريد نساؤه، ومن هنا فإن هذا الأسد لايقع فى موقع الفاعلية، وإنما يقع فى موقع المفعولية، وإذا كانت المراودة تستدعى دلالة الإصرار من نساء الحى على ممارسة الفعل الجنسى معه، فإنها تستدعى أيضا دلالة تمنع الذات الساردة عن هذه الممارسة، وحديث مراودة " نساء الحى " هذا قد استدعى على الفور عرسه " مليكة " التى تعلم حق العلم مدى فتوته، وكأنه يرد على هؤلاء النسوة اللائى قد يتبادر إلى ذهنهن عدم فحولته بأن عرسه " مليكة " تعلم حق العلم مدى فحولته.

ولكن السارد فى اعتراف واضح وصراحة باهرة لا يسند لنفسه الانتصارات الدائمة، وإنما هو ككل الأسود يعتدى عليه مرة، ويعتدى هو

[1] مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص١٩٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

على الآخرين مرة أخرى، وهذا الاعتراف هو فى القمة من الشجاعة، حيث يبدو السارد ذا شجاعة الأسود نفسها، وذلك فى اعترافه بأنه عرضة للاعتداء عليه، بنفس الدرجة التى ينهض هو بها بالاعتداء على الآخرين.

وهنا تطل اللحظة الحاضرة بوجهها البغيض من خلال منظومة الغياب / الحضور، كما تبدو عند جاك دريدا، حيث يرى أن " أفق الغياب هو أفق خلفى للحضور، وبرغم أن طرفى الثنائية لا يكون لهما حضور متزامن داخل الوعى، إلا أن حضور أحدهما أمام الوعى يؤدى إلى استدعاء الآخر الغائب"[١]

فهو وإن كان كثيرا ما تعرض للاعتداء عليه، فإنه كان ينجو من هذه الاعتداءات بحياته، اما فى هذه المرة فإن فعل النجاة يبدو مستحيلا.

و تبدو الدلالة الزمنية الماضية من خلال " وقد علمت عرسى مليكة أننى أنا الليث معدوا علىّ وعاديا "، ولكن هذه الدلالة الزمنية الماضية بمثابة النهر الذى يتفجر من الماضى، ولكنه يستمر فى سيره حتى يصل إلى دلالة الزمن الحاضر، وذلك عن طريق الجملة الاسمية " أننى أنا الليث " التى لم تحمل فى طياتها فعلا قد يدل على التغير، وإنما بدت دلالة الجملة الاسمية ذات إفادة واضحة فى عنصر استمرار هذه البطولة من الماضى حتى الآن.

وكان لكلمة الليث أثرها الواضح فى استدعاء صور من الماضى ترتبط بالكرم والخبرة بالخيل والشجاعة فى الاقتحام،وعلينا أن نتحرر مما نألفه فى

---

[١] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص٣٨٣، سلسلة عالم المعرفة، ٢٣٢، الكويت.

تلقينا لكلمة الأسد، وأن ننصت قدر الإمكان إلى صوت العقل العربى العميق الذى كرس هذه الكلمة فى خطابه الأدبى،إن " (الأسد) الذى ترامى إليه السلطان، والنبل، والبداوة، والقديم، والثقافة الأولى، والزهادة. كل هذا يجب أن يصفى وأن يعاد صوغه، وأن ينظر إليه نظرة فاحصة، وأن يستعيد شيئا فقده، يستعيد هذا التوجه الذى فقده، يستعيد الرعب الذى أصبح تطلية، وتسلية، ودعاية. "[1]

وقد جاء البيت التالى ممعنا فى عملية الانسحاب إلى الزمن الماضى، حيث يقول:

وقد كنت نحار الجزور ومعمل المطى وأمضى حيث لاحى ماضيا

وتظل عملية الارتداد الزمنى ذات حضور فاعل من خلال الصوت السارد بالضمير الأول، حيث ترتد الذات الساردة إلى مناطق مضيئة فى الماضى، بسسب من ضغط الحاضر، الذى لايرحم، وهذه المناطق تتمثل فى انه كان نحار الجزور، بما توحى به صيغة المبالغة " نحار " من كثرة كرمه، واختياره " الجزور " إمعانا منه فى تقديم أطيب اللحوم لضيوفه وأهله، فهو كريم معطاء، كما تتمثل أيضا فى أنه "معمل المطى " بما تبثه من ضوء على خبرته الواسعة بالمطى، وتتمثل أيضا فى أنه كان " يمضى حيث لاحى ماضيا " بما توحى به من شجاعة فائقة، لا يضارعه فيها أحد من الأحياء، وهمة عالية يتفرد وحده بها.

كما أن هناك بنيتين مضارعتين فى البيت التالى، حيث يقول:

---

[1] مصطفى ناصف، النقد العربى، نحو نظرية ثانية، ص١٠٦، عالم المعرفة، الكويت، ٢٥٥، ٢٠٠٠.

وأنحـــر للشـــرب الكـــرام مطيـــتى   وأصـــدع بـــين القينتـــين ردائيـــا

وهاتان البنيتان، وإن كانتا مضارعتين، بما ينهض به الفعل المضارع من تصور للحظة الحاضرة، أو الزمن الحاضر فإنهما تنسحبان ضمن عملية الارتداد الكبيرة فى هذا الجزء من النص، لأن هاتين البنيتين جاءتا فى معرض الحديث عن ماض ذى ألق باهر، وجاءتا فى مجال العطف على " أمضى حيث لاحى ماضيا " وهى بنية مضارعة أيضا، ولكن كل هذه البنى جاءت ضمن البنية الماضية، " وقد كنت... "، ومن هنا فإن الذات الساردة تعبر عن الماضى بالمضارع إمعانا منها فى معايشته.

فهى ذات حاضرة فى الأحداث فاعلة فيها ومنفعلة بها، ولا نجدها تنهض بمهمة الرصد فقط لأحداث ماضية، ومن هنا فإن عملية المعايشة لهذه الأحداث، تنهض باستحضارها، وجذبها من منطقة الماضى إلى منطقة الحاضر، وبذا فإن السارد " إذا كان حاضرا فى الأحداث زادت الصيغ المضارعة الدالة على الحاضر والمستقبل على الصيغ الماضية، وإذا كان السارد مشاهدا أو راصدا للأحداث دون أن يتدخل فى سياقها حينئذ تزيد الصيغ الماضية على المضارعة " [١]

وإذا كان قوله " وأنحر للشرب الكرام مطيتى " يتجاوب مع قوله فى البيت الذى يسبقه " وقد كنت نحار الجزور " فإن التأكيد على فعل النحر يكشف عن كرم نحيزة، وأريحية عالية، لدى الذات الساردة، وإذا كان نحر الجزور ينسحب على كرمه الفائق، والجود بما يفيض عن حاجته، فإن نحره

[١] مراد عبد الرحمن مبروك، السابق، ص٢٤.

لمطيته ينسحب على جوده الفائق بما لا يملك غيره، فى هذه اللحظة، التى يقوم بالنحر فيها، لأنه ينحر مطيته، وهى أهم شئ فى حياة الإنسان الجاهلى.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن " النقد المتأخر يحوم حول فلسفة عميقة متماسكة إنه يسأل ويجادل، ويحاول، ويجمع بين البطل الذى يسخو دون حساب، والأسد، الكريم البطل لا يكون إلا أسدا، والكرم مغامرة. "[١]

كما أن وصف " الشرب " بأنهم " كرام " فيه نوع من التوافق الاجتماعى مع صحبة لا يقلون عنه كرم نجار وأصل، كما يبدو الإلحاح على مادة "نحر " التى يقوم بها السارد، وذلك من خلال " نحار . أنحر " مذكرا بأن السارد نفسه سيجئ دوره قريبا جدا على طريق النحر.

كما تنهض عملية الارتداد الزمنى فى الشطر التالى " وأصدع بين القينتين ردائيا " بتصوير الإقبال الفذ على الحياة، مع صحبة كرام فى حانة يشربون فيها، بما فى ذلك من استدعاء لجو احتفالى طقوسى، يتمثل فى مظاهر الخصب والحيويةالواضحة، وهنا ترجع صورة الأنثى مرة أخرى للمرة الرابعة فى هذا النص، ولكن صورتها هنا مختلفة عن الصور الثلاث السابقة، لأنها هنا تتمثل فى " قينتين " يصدع السارد رداءه بينهما، ولأول مرة نجد الذات الساردة تأخذ المبادرة فى الفعل بصورة واضحة مع الأنثى، فقد كان فى الصورة الأولى، صورة " الشيخة العبشمية " يقع فى موقع المفعولية، فهى

---

[١] مصطفى ناصف، النقد العربى نحو نظرية ثانية، ص٢٠١، سلسلة عالم المعرفة، ٢٥٥، ٢٠٠٠، الكويت.

التى تسخر منه، وكانت صورة المرأة تستدعى معانى غروب الحياة، والوشوك على الانتهاء من حيث المرحلة العمرية، فهى " شيخة "، ويتجاوب ذلك مع وشوك انتهاء حياة الذات الساردة نفسها.

وقد جاءت هذه الصورة من خلال البنية الزمنية التى تصور الحاضر، ولم يكن هناك أصدق من استدعاء صورة " الشيخة " وسخريتها فى التعبير عن غروب حياة الذات الساردة.

أما الصورة الثانية للأنثى، فهى صورة " نساء الحى " اللائى ظللن ركدا حوله، فى محاولة دؤوب منهن لمراودته عن نفسه، وعلى الرغم من أن البنية الزمنية التى جاءت فيها هذه الصورة، كانت من خلال الزمن الماضى " وظل " الذى يحمل فى طياته الزمن الحاضر " يراودن "، وما قد يشير إليه ذلك من ارتداد زمنى، فإن هذا الارتداد الزمنى لا ينسحب على الماضى ذى الألق، قبل حادث الأسر، ومعرفة قرب الرحيل، لأنه جاء معطوفا على بنية حاضرة تمثل الزمن الحاضر، هى قوله " وتضحك منى شيخة عبشمية " بما يوحى بأن ما قامت النسوة بفعله ليس بعيدا من حيث الزمن مع ما قامت به الشيخة العبشمية من سخرية.

وعلى الرغم من أن ذكر " نساء الحى " الراغبات فى مراودة السارد عن نفسه قد يشير إلى الخصب، بل ويشير بصورة ما إلى عبادة الذكر، فإن الذات الساردة وقعت أيضا فى موقع المفعولية، لأنها تلقت هذه المراودة، ولم تقم هى بها، مما جعل فعل الخصب خاليا من الفرح الحقيقى بالجنس، لأن واقع السارد ضاغط على أعصابه بصورة لا شبيه لها.

أما الصورة الثالثة للأنثى، فهى صورة " عرسه مليكة " التى جاءت من خلال عملية ارتداد إلى الماضى ذى الألق، حيث اكتسب السارد تقديرا كبيرا من " عرسه مليكة "، سواء على مستوى الفحولة الجنسية أم على مستوى الفحولة القتالية، وقد جاءت المبادرة فى الفعل مع الأنثى بطريقة خفية أو متنازعة مع المبادرة فى الفعل فى غبار المعارك، وذلك من خلال قوله "... أنا الليث معدوا علىّ وعاديا "، فقد جاءت الذات الساردة فى بنية المفعولية " معدوا علىّ "كما جاءت فى بنية الفاعلية " وعاديا ".

لكن الصورة الرابعة للأنثى، وهى صورة " القينتين " اللتين يصدع السارد بينهما رداءه، قد جاءت من خلال بنية الماضى الذى تكشّف من خلال عملية الارتداد الكبيرة فى هذا النص، حيث أخذ السارد تماما زمام المبادرة بالفعل، دون مواربة أو تنازع، مما يكرس لعملية الحيوية الدافقة التى يحاول السارد تكريسها لنفسه، والإقبال الشديد على الحياة، حيث يجمع بين وجود الخمر والجنس ووجود الندامى معه، وليس هذا ببعيد عن جو الاحتفالات الطقوسية، وما فيها من فرح غامر بالحياة، وما تحمله من رموز الخصب.

ثم تظل عملية الارتداد مستمرة، فتنتقل الذات الساردة إلى جوانب تتميز بالجدية الحقيقية، بعد أن ألقت الضوء على جوانب تتميز باللهو والمرح، فيتذكر لباقة بنانه الفائقة فى تصريف قناة الرمح، ذلك فى الموقف الصعب، حين تنفر الخيول من أسنة الرماح، كما يتذكر فروسيته التى لا شبيه لها، حين يصد بمفرده الخيول السريعة الكثيرة مثل الجراد، وقد وجه فرسانها الرماح القاتلة إليه.

وحينما يستغرق فى اللحظات الألقة من تاريخه الحافل بضروب المتعة والبطولة يتذكر ما هو فيه الآن من كابوس لا يرحم، فتنسحب البنية الزمنية الحاضرة كى تمحو البنية الزمنية الماضية، فيبدو الماضى من خلال الحاضر وكأنه محض وهم، أو كأنه يقع فى نقطة فارقة بين الحقيقة والوهم، " ففى لحظة الانهيار يبدو كل ابتناء سابق للعظمة وهما من أوهام الذاكرة، وفى مسرى الموت تبدو الحياة الثرية غلالة شفافة واهنة الخيوط فى ماض يتناوش بين أن يكون أو لايكون "[1]

وهذا ماتجسد فى البيتين الأخيرين، وذلك حين يقول:

كـــأنى لم أركـــب جـــوادا ولم أقـــل   لخيلـــى كـــرّى نفسّـــى عـــن رجاليـــا

ولم أســـبإ الـــزق الـــروىّ ولم أقـــل   لأيســـار صـــدق أعظمـــوا ضـــوء ناريا

يبدو التداخل بين الفردى والجماعى بوضوح فى هذين البيتين، لأن هذه التراكيب، وتلك الرؤية بالذات نجدها فى الشعر الجاهلى، خصوصا لدى امرئ القيس، الذى يقول:

كـــأني لم أركـــب جـــوادا للـــذة   ولم أتـــبطن كاعبـــا ذات خلخـــال

ولم أســـبإ الـــزق الـــروي ولم أقـــل   لخيلـــي كـــري كـــرة بعـــد إجفـــال[2]

وهنا تبدو تقاليد الشعرالجاهلى ذات حضور بارز فاعل فى هذا النص، وكأن هناك خزانا كبيرا تكوّن بفعل تقاطر الماء من جميع المسالك فيه، وهذا

---

[1] كمال أبو ديب، السابق، ص٥٤٥.

[2] امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ضمن كتاب دواوين الشعراء العشرة، صنعة محمد حمزة، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧.

الخزان أصبح يمتاح منه جميع الشعراء، مما يكرّس لوجود صوت الجماعة من خلال صوت الفرد.

فهذان البيتان لا ينسحبان على الذات الشاعرة فقط، وإنما ينسحبان على الإنسان الجاهلى عموما فى رؤيته لإيقاع الزمن والنهاية، بل ينسحبان على الإنسان عموما.

وهنا تبدو الذات الساردة فى هذه اللحظة الضاغطة / لحظة مواجهة الموت الحتمية بلا رجعة، وكأن الماضى الذى كان حقيقة واقعة يتفلّت منها، فتقول:

كـأنى لم أركـب جـوادا ولم أقـل   لخيلـى كـرّى نفّسـى عـن رجاليـا

فلحظات العلو الواضحة فى هذا البيت " أركب جوادا " التى حدثت فى الماضى تستدعى خلفية غائبة، تمثل لحظات الانخفاض فى الحاضر، حيث تبدو الذات الساردة أسيرة مقيدة، كما أن لحظات القول الآمر الذى يستدعى القيادة والقدرة على التأثير فى قوله: ".. أقل لخيلى كرّى، نفّسى عن رجاليا " والتى بدت من خلال وجود أفعال تكرّس لهذه المكانة، هذه اللحظات الآمرة تستدعى أفقا غائبا الآن، يتمثل فى عجزه التام عن أى شئ، مما كان يفعله فى السابق.

وتبدو عملية المقابلة ذات وضوح بارز، فهو كان ينفّس عن رجاله المأزومين فى المعارك، من خلال نجدته لهم بخيله الكثيرة، لكن هؤلاء الرجال لم يقوموا بأى شئ فى سبيل محاولة التنفيس عنه فى هذا الكرب الذى هو فيه الآن.

كما يبدو استدعاء الفعل "نفّسى " ذا أهمية كبيرة، وقدرة تصويرية عالية، حيث يبدو الإنسان المأزوم فى المعارك أو فى الأسر وكأن هناك ثقلا ضاغطا على أنفاسه، يعجز بسببه عن أخذ نفسه، مما يكرس للسير حثيثا على طريق الموت الزؤام.

أما البيت الأخير، والذى يقول:

ولم أسبإ الزق الروىّ ولم أقل لأيسار صدق أعظموا ضوء ناريا

فهو يشير إلى صورة أخرى من صور حياة الذات الساردة، وإقبالها على الحياة، لكن اللحظة الحاضرة تنسحب بما فيها من ضغط قاتل لتمحو لحظات الألق والتفجر بالحيوية فى الماضى، فتبدو لحظات المتعة والارتواء بالخمر فى الماضى، وكأنها لم تحدث، وبذا تبدو الخلفية الكئيبة الآن لعدم الارتواء، وهنا تكتسب كلمة " الروىّ " أهمية خاصة فى التكريس لصورة الخصب والحيوية، التى يعدو الحاضر التعيس عليها الآن، ويمحوها، حتى من الماضى نفسه.

كما تبدو اللحظة الحاضرة التعسة ذات قدرة فائقة أيضا على المحو فى قوله:

ولم أسبإ الزق الروىّ ولم أقل لأيسار صدق أعظموا ضوء ناريا

حيث تكتسب الكلمات هنا: أيسار . صدق . أعظموا . ضوء . ناريا أهمية خاصة فى استدعاء عكسها، فالأيسار فى الماضى بدّل بهم السارد أعسارا فى الحاضر، والصدق فى الماضى يستدعى الكذب فى الحاضر، وكلمة أعظموا فى الماضى تستدعى التقليل فى الحاضر، وكلمة الضوء تستدعى الظلام، وكلمة النار تستدعى الانطفاء، وكأن شعلة الحياة فى نفسه وضوءها

سينطفئ عما قريب أو الآن.

وبذا يبدو أن " البحث عن الأضداد . أو التعارضات . المضمرة أو الضمنية يستطيع أن يكشف عن الجوانب التى تم استبعادها، وما يقوم النص بكيته أو إغفاله يمكن أن يستخدم كمفتاح لقراءة معارضة أو مضادة للنص **oppositional reading**" [١]

كما يبدو الثقل الواضح لكلمة النارفى البيت السابق فهى " صفة تطلق على نار الأضحية، ونار الموقد، ونار الحراسة، كما تطلق أيضا على ضوء المشاعل، وبريق الكواكب والنجوم. فى النار تكمن الإنارة، والاشتعال والتهيج، والنور الهادئ الذى ينشر أشعته الساطعة على الفضاء " الرحب "، فى النار يكمن كذلك الدمار، والاضطرام، والإعاقة، والانطفاء "[٢]

وإذا كانت الذات الساردة فى البيت قبل الأخير تتذكر عدم نجدة الرجال من قومه لها، الذين طالما نفّس عنهم الكرب،فإن البيت الأخير يشير إلى عدم نجدة الكثيرين الذين تمتعوا بكرم الذات الساردة السابغ، ولم يجد منهم أحدا الآن فى لحظات النهاية يمد له يد العون، علّه ينقذه من مواجهة الموت الحتمية، والذين ربما يكون منهم رجال من قبيلة الأعداء، فقد كان كرمه يتسع للجميع، وناره عظيمة، يهتدى إليها الجميع، دون نظر لأنسابهم، ولكن لم يجد كل ذلك الذات الساردة نفعا فى موقفه هذا.

---

[١] دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات فى علم العلامات (السيميوطيقا)، ص٤٤، ترجمة وتقديم شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، دراسات نقدية، ٢.

[٢]عبد الغفار مكاوى، نداء الحقيقة مع ثلاثة نصوص عن الحقبقة لهيدجر، ص٢٤٦، شرقيات، ط١، ٢٠٠٢.

وهنا يبدو سكوت النص وانتهاؤه عند هذه الكلمات، وكأن شعلة الحياة قد انطفأت فيه، أو كأن كرة النار التى تمثل حياة الذات الساردة قد ألقى بها فى مكان سحيق، ونحن نراقب ونشاهد بعدها وانطفاءها، حيث يجذبها بحر العدم بقوة فائقة.

من هنا فإن البنية الزمنية فى هذه القصيدة للشاعر الجاهلى عبد يغوث بن وقاص الحارثى لم تسر فى اتجاه واحد، وإنما كانت تتراوح بين الحاضر والماضى والمستقبل، وقد جاءت هذه البنى الزمنية من خلال تيار الوعى الذى سيطر على الذات الساردة، وأسهم فى الكشف عن مضمون أفكارها، وما يعتمل بداخلها من مشاعر ضاغطة، كان للحظة التعسة التى تعيشها أثر واضح فى تشكلها، فجات هذه الأفكار والمشاعر بطريقة عفوية، لا تعتمد المنطق العقلى الصارم، والترتيب الزمنى الذى يعتمد الخطية، والسير فى اتجاه واحد، مثل السهم.

وفكرة تيار الوعى تعتمد على التداعى الحر للأفكار والمشاعر، وعدم التقيد بالتسلسل المنطقى، أو " إنه الشئ بالشئ يذكر "[١].

ومن هنا فإن تيار الوعى " هو التكنيك الذى يستخدمه الروائى القديم لتقديم المحتوى الذهنى والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم الذهنى " [٢]

وقد بدا الزمن ـ من خلال عملية التداعى الحر التى قامت بها الذات

---

[١] فرجينيا وولف، القارئ العادى، ص٤، ترجمة د عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.

[٢] روبرت همفرى، تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ص٥٤، ترجمة محمود الربيعى، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥.

الساردة ـ ممتدا، ويضرب بجذوره فى أعماق الماضى، كما بدا المكان أيضا ذا امتداد واضح، فهو مرة المكان الذى قيد فيه، وأصبح ينتظر الموت، ومرة أخرى حضرموت اليمانيا، ومرة أخرى أرض المعركة التى أسر فيها، ويعود إلى المكان الذى قيد فيه، ومنع من الحركة، وأصبحت نساء الحى يراودن منه ما تريد نساؤه، وبعد ذلك بيته الذى يضم عرسه مليكة، ثم الحانة التى يصدع فيها بين القينتين رداءه، وأرض المعارك المختلفة التى تكون مسرحا لبطولاته المختلفة، ثم بيئته التى تكون مسرحا لأفعاله الكريمة، ثم يعود مرة أخيرة إلى المكان الذى قيد فيه، والذى تبدو قدرة هذا المكان الفائقة على مسح الأمكنة الأخرى.

ومن خلال التمعن فى البنى الزمنية فى هذا النص فإننا نجد الغلبة الواضحة لبنية الارتداد، باعتبارها تنهض بالعودة إلى مناطق كانت فيها الذات الساردة ذات حضور فاعل، فى حين نرى تراجع بنية الاستباق، حيث تتأكد الذات الساردة من موتها المحقق قريبا، وهنا فإن تخيل أحداث تقع فى المستقبل، والانفعال بها لا يكتسب مساحة كبيرة فى هذا النص.

ولذا فقد بدت رحلة الذات الساردة إلى الداخل أوضح منها إلى الخارج، فقد بدا الإحساس بالتلاشى ضاغطا، أمام قوى لاقبل لهذه الذات بدفعها، وبدا الموت مطلا بوجهه المرعب، ولا سبيل إلى الفكاك مطلقا، ومن هنا فقد انكفأت الذات الساردة على نفسها، وقامت برحلتها إلى الداخل، وبدا العالم الخارجى من خلال هذه الذات الساردة، وبدا الإحساس بتضخم هذه الذات ـ من خلال عملية الارتداد ـ التى جعلت هذه الذات فى الموقع الأرفع من البطولة، وكأنه محاولة للثبات أمام تلاشيها الوشيك، وقد تجسد

هذا التلاشى لكل مواطن العظمة من خلال البيتين الأخيرين، حيث بدا من خلالهما أن كل ماكانت تتمتع به الذات الساردة من مجالى العظمة وكأنه محض وهم.

وبذا فقد انطلقت عملية التداعى الحر عبر الزمان وعبر المكان، بطريقة عفوية، كان لها أكبر الأثر فى الكشف عما يعتمل داخلها، وإن كان كل هذا الامتداد الزمانى والامتداد المكانى قد تم فى لحظة زمانية محددة، هى اللحظة التى يستغرقها الحكى، أو قول هذا النص، كما تم فى بقعة مكانية محددة، هى ذلك الموطن الذى قيدت فيه الذات الساردة بعد أسرها، وأصبحت تنتظر تنفيذ حكم الإعدام فيها.

الفصل الثالث

البنية السردية فى عينية أبى ذؤيب الهذلى

يقول أبو ذؤيب الهذلى:[1]

أَمِــــنَ الـــمَنونِ وَريـــبِها تَتَوَجَّـــعُ	وَالـدَهرُ لَـيسَ بِمُعتِـبٍ مِـن يَجـزَعُ
قـالَت أُمَيمَـةُ مـا لِجِسـمِكَ شـاحِباً	مُـنذُ اِبـتَذَلتَ وَمِثـلُ مالِـكَ يَنفَـعُ
أَم مـا لِجَنبِـكَ لا يُلائِـم مضـجَعاً	إِلّا أَقَـضَّ عَـلَيكَ ذاكَ المَضـجَعُ
فَـأَجَبتُها أَن مـا لِـجِسمِيَ أَنَّـهُ	أَودى بَـنِيَّ مِـنَ الـبِلادِ فَوَدَّعـوا
أَودى بَـنِيَّ وَأَعـقَبوني غُـصَّةً	بَـعدَ الـرُقادِ وَعَـبرَةً لا تُـقلِعُ
سَـبَقوا هَـوَىَّ وَأَعنَقـوا لِهَـواهُمُ	فَـتُخُرِّموا وَلِـكُلِّ جَنـبٍ مَصـرَعُ
فَـغَبَرتُ بَـعدَهُمُ بِعَـيشٍ ناصِـبٍ	وَإِخـالُ أَنّـي لاحِـقٌ مُسـتَتبَعُ
وَلَـقَد حَرِصـتُ بِأَن أُدافِـعَ عَـنهُمُ	فَـإِذا الـمَنِيَّةُ أَقـبَلَت لا تُـدفَعُ
وَإِذا الـمَنِيَّةُ أَنـشَبَت أَظـفارَها	أَلـفَيتَ كُـلَّ تَـميمَةٍ لا تَنفَـعُ
فَـالعَينُ بَـعدَهُمُ كَـأَنَّ حِـداقَها	سُـمِلَت بِشَـوكٍ فَهِـيَ عـورٌ تَـدمَعُ

[1] . المفضل الضبى، المفضليات ١٢٦. ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر،وعبد السلام هارون، الطبعة السابعة، دار المعارف.

حَــــتّى كَـــأَنِّي لِــــلحَوادِثِ مَـــروَةٌ   بِـصَفا الـمُشَرَّقِ كُـلَّ يـوم تقـرَعُ

وَتَـــجَلُّدي لِــــلشامِتينَ أُريـــــهِمُ   أَنّــي لَــرَيبِ الـدَهرِ لا أَتَضَعضَــعُ

وَالـــــنَفسُ راغِــــبِةٌ إِذا رَغَّــــبتَها   فَــإِذا تُــرَدُّ إِلــى قَــليلٍ تَقنَــعُ

(كَـم مِـن جَميـعِ الشَـملِ مُلتَـئِمُ القـوى   كــانوا بِـعَيشٍ قبلنــا فـتَصَدَّعوا)

وَالـــدَهرُ لا يَـــبقى عَلـــى حـــدَثانِهِ   جَـونُ الـسَراةِ لَـهُ جَدائِـدُ أَربَـعُ

صَــخِبُ الشَــوارِبِ لا يَـزالُ كـأَنَّهُ   عَــبدٌ لِآلِ أَبــي رَبــيعَةَ مُــسبَعُ

أَكَــلَ الجَمــيمَ وَطاوَعَتــهُ ســَمحَجٌ   مِــثلُ الـقَناةِ وَأَزعَــلَتهُ الأَمــرُعُ

بِـــقَرارِ قـــيعانٍ سَـــقاها وابِـــلٌ   واهٍ فَأَثــــجَمَ بُــــرهَةً لا يُـــقلِعُ

فَــلَبِثنَ حـــيناً يَــعتَلِجن بِرَوضَـــه   فَـيَجِدُّ حينـاً في العِـلاج ويشـمع

حَـــتّى إِذا جَـــزَرَت مِيـــاهُ رُزونِـــهِ   وَبِــأَيِّ حـــينِ مـــلاوة تتَقَطَّـــعُ

ذَكَـــرَ الـــوُرودَ بِهـــا وَشـــاقى أَمــرَهُ   شُــؤمٌ وَأَقــبَلَ حَــينُهُ يَــتَتَبَّعُ

فَـــافتَنَّهُنَّ مِـــن الـــسَوا ءِ وَ مـــاؤُهُ   بِـــثرٌ وَعـــانَدَهُ طَـــريقٌ مَـــهيَعُ

فَــــكَأَنَّها بِــــالجِزعِ بَـــينَ نــــنابِعٍ   وَأولاتِ ذي العَرجـاءِ نَهـبٌ مُجمَـعُ

وَكَأَنَّـــهُنَّ رَبابَـــةٌ وَكَـــأَنَّهُ يَسَـــرٌ   يُفــيضُ عَلــى القِـداحِ وَيَصــدَعُ

وَكَـــأَنَّما هُـــوَ مِـــدوَسٌ متقلـــب   فـي الـكَفِّ إِلّا أَنَّـهُ هُـوَ أَضـلَعُ

فَــوَرَدنَ وَالعَيّــوقُ مَقعَــدَ رابِئِ الـض   ضُــرَباءِ فَــوقَ الــنَظمِ لا تَتَلَّــعُ

فَـــشَرَعنَ في حَجَـــراتِ عَـــذبٍ بارِدٍ حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيهِ الأَكـرُعُ

فَــشَرِبنَ ثُــمَّ سَمِعــنَ حِسّــاً دونَــهُ شَـرَفُ الحِجابِ وَرَيبَ قَـرعٍ يقـرع

وَنَـــميمَةً مِـــن قـــانِصٍ مُتَلَبِّـــبٍ فـي كَـفِّهِ جَـشءٌ أَجَـشُّ وَأَقطُـعُ

فَــــنَكِرنَهُ فَــــنَفَرنَ وَاِمـــتَرَسَت بِـــهِ سَـطعاءُ هـادِيَةٌ وَهـادٍ جُرشُـعُ

فَـــرَمى فَـــأَنفَذَ مِـــن نَجـــودٍ عـــائِطٍ سَـــهماً فَــخَرَّ وريشــه مُتَصَـــمِّعُ

فَـــبَدا لَـــهُ أَقـــرابُ هـــذا رائِغـــاً عَـجِلاً فَـعَيَّثَ في الكِنانَـةِ يـرجِعُ

فَـــرَمى فَـــأَلحَقَ صـــاعِدِيّاً مـــطِحَراً بِالكَشحِ فَاِشتَمَلَت عَلَيهِ الأَضلُعُ

فَأَبَــــدَّهُنَّ حُــــتوفَهُنَّ فَــــهارِبٌ بِذَمـــائِهِ أَو بــــارِكٌ مُـــتَجَعجِعُ

يَــعثُرنَ فــي حَــدِّ الظُبــاتِ كَــأَنَّما كُسِيَت بُـرودَ بَـني يَزيـدَ الأَذرُعُ

َالـــدَهرُ لا يَـــبقى عَلـــى حَدَثانِـــهِ وشَـــبَبٌ أَفَــزَّتهُ الـكِلابُ مـرَوَّعُ

شَـعَفَ الكِـلابُ الضـارِياتُ فُـؤادَهُ فَـإِذا يَـرى الصُـبحَ المُصَـدَّقَ يـفزَعُ

وَيَـــعوذُ بِـــالأَرطى إِذا مــــا شَــــفَّهُ قَــطرٌ وَراحَـــتهُ بَـــلِيلٌ زَعـــزَعُ

يَـــرمي بِــــعَينَيهِ الـــغُيوبَ وَطَرفُـــهُ مُـغضٍ يُـصَدِّقُ طَرفُـهُ مـا يَسـمَعُ

فَـــغَدا يُـــشَرِّقُ مَـــتنَهُ فَـــبَدا لَـــهُ أَولـــى سَـــوابِقَها قَـــريباً تـــوزَعُ

فَــاِهتاجَ مِـــن فَـــزَعٍ وَسَـــدَّ فُروجَـــهُ غُـــبرٌ ضَـــوارٍ وافِـــيانِ وَأَجـــدَعُ

يَنـــــهَشنَهُ وَيَـــــذُبُّهُنَّ وَيَـــــحتَمي عَــبلُ الــشَوى بالطــرّتين مـوَلَّعُ

فَـــنَحا لَـــها بِـــمُذَلَّقَينِ كَـــأَنَّما بِـهِما مِـنَ النَضـحِ المُجَـدَّحِ أَيـدَعُ

فَـــكَأَنَّ سَـــفّودَينِ لَـــمّا يقـــترا عَـجِلا لَـهُ بِشَـواءِ شَـربٍ يُنـزَعُ

فَـــصَرَعنَهُ تَـــحتَ الغُبـــارِ وَجَنبُـــهُ مُـتَتَرِّبٌ وَلِـكُلِّ جَنـبٍ مصـرع

حَـــتّى إِذا اِرتَـــدَّت وَأَقصَـــدَ عُصـــبَةً مِـنها وَقـامَ شَـريدُها يَتَضَـرَّعُ

فَـــبَدا لَـــهُ رَبُّ الـــكِلابِ بِكَفِّـــهِ بـيضٌ رِهـافٌ ريـشُهُنَّ مـقَزَّعُ

فَـــرَمى لِـــيُنقِذَ فَـــرَّها فَهَـــوى لَـــهُ سَـهمٌ فَـأَنفَذَ طُـرَّتَيهِ الـمِنزَعُ

فَـــكَبا كَـــما يَـــكبو فَنيـــقٌ تارِزٌ بِـالخَبتِ إِلّا أَنَّـهُ هُـوَ أَ بـرَعُ

وَالـــدَهرُ لا يَـــبقى عَلـــى حَـــدَثانِهِ مُـستَشعِرٌ حَـلَقَ الحَديـدِ مقنّـع

حَـــمِيَت عَلَيـــهِ الـــدِرعُ حَـــتّى وَجهُـــهُ مِـن حَـرِّها يَـومَ الكَريهَـةِ أَسـفَعُ

تَـــعدو بِـــهِ خَوصـــاءُ يَفصِـــمُ جَريُهـــا حَـلَقَ الرِحالَـةِ فَهِـيَ رِخـوٌ تَـمزَعُ

قَصَـــرَ الصَـــبوحَ لَهـــا فَشَـــرَّجَ لَحمَهـــا بِـالنَيِّ فَـهِيَ تَثـوخُ فيهـا الإِصـبَعُ

مُـــتَفَلِّقٌ أَنـــساؤُها عَـــن قـــانِئٍ كَـالقُرطِ صـاوٍ غُـبرُهُ لا يُرضَـعُ

تَـــأبى بِـــدُرَّتِها إِذا مـــا اِســـتُكرِهَت إِلّا الحَـميمَ فَإِنَّـهُ يَـتَبَضَّعُ

بَـــينَنا تَـــعَنُّقِهِ الـــكُماة وروغـــه يَـوماً أُتـيحَ لَـهُ جَـريءٌ سَـلفَعُ

يَـــعدو بِـــهِ نَـــهِشُ المُشـــاشِ كَأَنّـــهُ صَـدَعٌ سَـليمٌ رَجـعُهُ لا يظلـع

فَتَنادَياوَتَـــــــواقَفَت خيلاهمـــــــا وكلاهمـا بطـل اللقـاء مخـدع

مُـــتَحامِيَينِ الـــمَجدَ كُـــلٌّ واثِـــقٌ	بِـــبَلائِهِ وَالـــيَومُ يَـــومٌ أَشـــنَعُ
وَعَـــلَيهِما مَـــسرودَتانِ قَضـــاهُما	داودٌ أَو صَـــنَعُ الـــسَوابِغِ تُـــبَّعُ
وَكِلاهُـــما فـــي كَـــفِّهِ يَـــزَنِيَّةٌ	فـــيها سِـــنانٌ كَـــالمَنارَةِ أَصـــلَعُ
وَكِـــلاهُما مُـــتَوَشِّحٌ ذا رَونَـــقٍ	عَـــضباً إِذا مَـــسَّ الضَـــريبَةَ يقطـــع
فَـــتَخالَسا نَـــفسَيهِما بنوافـــذ	كَـــنَوافِذِ الـــعُبُطِ الَّـــتي لاترقـــع
وَكِـــلاهُما قَـــد عـــاشَ عيشَـــةَ ماجـــد	وَجَـــنى الـــعَلاءَ لَـــو أَنَّ شَـــيئاً ينفـــع

يعتبر السرد " عملية تواصل تتضمن قصا قابلا للنقل، يترتب على وجوده قيام بناء زمنى، تتعاقب فيه أحداث، بوصف الزمن تنظيما لمكونات قصة، او حكى، وهو الذى يحددالعلاقات الزمنية الكرونولوجية، وما ترتبط بها من علاقات مكانية، بين القصة أوالحكى من جهة، والنص من جهة ثانية، فالبنى القصصية تقدم خصائص متكررة على نحو لافت يمكن ملاحظتها من متلقى العمل فى تواترات، أو فى اطرادات مميزة تشيد نحوا قصصيا ":[1]

وهنا تجب التفرقة بين المتن الحكائى أو " الحكاية " والمبنى الحكائى، أو "البنية السردية" حيث يميز الشكليون الروس "الحكاية" (**fable**) وهى التتابع السببى الزمنى الذى هو القصة مهما تنوعت أساليب سردها، من الموضوع (**sujet**) وهذه الكلمة تفسر بمصطلح "البنية السردية". إن

---

[1] . جيرالد برنس، المصطلح السردى، ص١٤٥، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

"الحكاية" هى جماع الحوادث الرئيسية المتكررة كلها، فى حين أن "البنية السردية" هى التقديم الفنى المنظم لكل الحوادث الرئيسية المتكررة (المختلفة تماما فى الأغلب)" [1].

ومن هنا فإن هذا التمييز للشكلانيين الروس يعد إضافة مهمة فى حقل السرديات حيث " يقوم الحكى عامة على دعامتين أساسيتين:

أولاهما: أن يحتوى على قصة، تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التى تحكى بها تلك القصة. وتسمى هذه الطريقة سردا ؛ ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذى يعتمد عليه تميز أنماط الحكى " [2]

وليس السرد خاصا فقط بفن القصة، ولكن السرد موجود فى جميع الفنون، ومنها بطبيعة الحال فن الشعر .

وينهض السرد بإبراز الاتساق والتتابع ، وهذا ما بدا بوضوح فى هذه القصيدة للشاعر أبى ذؤيب الهذلى،

والبنية السردية هنا ليست متعددة الأصوات، وإنما ذات صوت واحد، هو صوت الراوى، أما المروى له فلا يملك حضورا مباشرا قويا واضحا فى هذا النص، ولكنه موجود. لأن " المسرود له، مثله كمثل السارد،

---

[1] . رينيه ويلك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ص ٢٢٨، ترجمة محيى الدين صبحى، مراجعة د حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧ .

[2] . حميد لحمدانى، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٤٥، المركز الثقافى العربى، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٣ .

هو أحد عناصر الوضع السردى، ويقع بالضرورة على المستوى القصصى نفسه، أى أنه لا يلتبس قبليا بالقارئ (ولو الضمنى) أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف " [1]

ويقبع المنطق بقوة فى هذه البنية السردية، حيث يبدو اعتماد أدوات الربط، ووضوح الرسالة.

وتبدأ القصيدة بالاستفهام، مما يرشح لوجود البنية الحوارية فى بدايتها، فيقول :

أمـــن المنـــون وريبهـــا تتوجـــع   والــدهر لـيس بمعتــب مــن يجــزع

ويحمل الاستفهام بالهمزة نبرا عاليا، يؤشر لتوتر حاد، وهذا الاستفهام يحمل فى مضمونه إشارة بأن القصيدة تبدأ قبل بدايتها الملفوظة، فهناك خطاب للذات الساردة، يحمل فى طياته الإنكار لتوجع هذه الذات من المنون وريبها، وبذا يبدو أن التوجع قد حدث فعلا، وأن الجزع من ريب الدهر قد حدث أيضا، وهذا ما يبرر الاستفهام من صوت مغاير، وليس هناك ما يمنع أن يكون هذا الصوت هو صوت الذات الساردة نفسها على طريقة المونولوج ، "وهو تكنيك من تكنيكات تيار الوعى فى الرواية الحديثة يستخدمه المؤلف فى تقديم المحتوى الذهنى والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارىء، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض

---

[1]. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، ص٢٦٨، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧..

الجمهور افتراضاً صامتاً" [1]، فنرى الذات الساردة تخاطب نفسها فى محاولة منها لجذب نفسها من هوّة التوجع السحيقة، أو قد يكون صوتا مغايرا تماما لصوت الذات الساردة، كصوت " أميمة " مثلا التى يظهر صوتها المنطوق فى البيت التالى مباشرة، وذلك من خلال صوت الذات الساردة نفسها، وتبدو البنية الحوارية من خلال صوت أميمة وصوت الذات الساردة ، فيقول :

قالت أميمة ماجسمك شاحبا	منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا	إلا أقض عليك ذاك المضجع
فأجبتها أما لجسمى أنه	أودى بنى من البلاد فودعوا
ودى بَنِيَّ وَأَعقَبونِي غُصَّةً	أَ بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تَقلِعُ
سَبَقوا هَوَىَّ وَأَعنَقوا لِهَواهُمُ	فَتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

لا يأخذ صوت أميمة المنقول إلى المتلقى من خلال صوت الذات الساردة أكثر من بيتين، فى حين يستغرق صوت الذات الساردة باقى الشريحة الأولى فى هذه القصيدة، فقد التقطت الذات الساردة حبل الكلام من أميمة، ولم تعطها فرصة الكلام مرة ثانية، فقد مارس عنفا واضحا ضد صوتها، وهنا تتداخل بنية المنولوج مع بنية الديالوج، فأميمة لم تأخذ الفرصة كاملة فى الحوار، وإنما كانت بمثابة حجر ألقى فى البحيرة فجعلها تهتز اهتزازا كاملا. مما أعطى الفرصة للذات الساردة فى نقل الحديث عن نفسها، وعن

---

[1]. روبرت همفرى، تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ص ٥٨، ترجمة محمود الربيعى. دار المعارف، ١٩٧٤م.

معاناتها، والاستطراد فى ذلك.

وتبدو بنية الديالوج أو البنية الحوارية بوضوح من خلال الفعلين " قالت " وأجبت"، " والمصطلح حوارى الذى يعنى صفة التفاعل والاستجابة المتبادلة يقابل مصطلح أحادى الصوت أو مونولوجى " [١]، وهى بنية حوارية تكسر مركزية الصوت. ومركزية الصوت تعنى تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعرى. حيث نجد صوتا آخر لا ينتمى لصوت الذات الساردة، هو صوت أميمة، لكن هذه البنية الديالوجية تفقد الكثير من زخمها وعنفوانها بسبب الابتعاد عن اللحظة الزمنية التى حدثت فيها، فقد جاءت إلينا من خلال الفعل قالت الذى ينهض بنقل صوت حدث فى الماضى، فالذات الساردة تخبرنا بحوارحدث ، ولا تنقله مباشرة،وهنا يبدو " إن إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشارا التى يوحى بها الكلام البشرى، هى تيمة نقل كلام الآخر ومناقشته " [٢]، وكأن الذات الساردة هنا تقوم بعملية ارتداد،، أى العودة إلى لحظة زمنية تنتمى إلى الماضى، وهذه اللحظة الزمنية التى تنتمى إلى الماضى لها ثقلها الضاغط على الذات الساردة ، والارتداد ينهض بعملية الربط بين الماضى والحاضر، وقد ساعد هذا الارتداد على كشف المأساة التى تعيشها الذات الساردة، وبدا الزمن متوقفا فى الماضى، ولا يكاد يتحرك ناحية الحاضر أو المستقبل إلا قليلا.

ويحمل اختيار الاسم " أميمة " هنا دلالة خاصة، فهى تصغير لكلمة "

---

[١]. إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٠٩، دار شرقيات للنشر والتوزيع .

[٢]. ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ترجمة محمد براة، ص١٠٥، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة. باريس الطبعة الأولى، ١٩٨٧. .

أمة " وكأن الشاعر كان يشعر مع أولاده بأنهم أقرب إلى أمة صغيرة، واختيارصوت الأنثى بالذات هنا له دلالة ، فوجودها مع الذكر الذى يبدو من خلال صوت الذات الساردة يشير إلى وجود النوعين اللذين تأتى منهما الحياة، وهنا يبدو السؤال عن شحوب الجسم مؤشرا لعدم قناعة الأنثى بقدرة هذا الذكر على الفعل، فتحاول محاولة مستميتة أن تسترجع حيويته الدافقة، فتعاتبه على هزال جسمه وشحوبه منذ مات الأولاد، وتركوه يعانى مشقة العيش وحده، فتلفت نظره إلى وجود المال ونفعه له فى حالته تلك، ففى ذلك المال الذى يملكه غنى له عن إرهاق نفسه فى العمل، حيث يستطيع أن يستأجر من يقوم بالعمل نيابة عنه.

وقد يكون هذا الصوت يحمل رمز الحياة نفسها التى ترى حياة الذات الساردة فى حالة تسرب واضح، فتقلق على هذا التسرب، وتنبه الذات الساردة إلى ضرورة المحافظة على حياتها، ثم يأتى صوت الذات الساردة مجيبا على أميمة هذه فيبث حزنه عبر هذه الإجابة، هذا الحزن الذى سببه موت الأولاد، ورحيلهم عنه، مما جعله يعيش بعدهم فى عيش ناصب، بل ويظن أنه سيلحق بهم قريبا. وتبدو حياته الحاضرة فى منتهى التعاسة،ذلك حين يصور نفسه صخرة تقرع :

حـــتى كـــأنى للحـــوادث مـــروة   بصـــفا المشـــرق كـــل يـــوم تقـــرع

فيبدو التشيؤواضحا فى هذا البيت، و " يشير التشيؤ . بوصفه نزعة . إلى التعامل مع المعانى والموضوعات كما لو كانت أشياء، أى إلى ذلك التعامل مع الدال، المجرد نسبيا، كما لو كان شيئا واحدا، له حدوده

المحددة"[1] وهنا تبدو رغبة السارد العارمة فى الانفلات من العالم الإنسانى إلى عالم الجماد، فى محاولة يائسة منه للتخفف من أوجاعه التى لا تنتهى، لكن هذه الصخرة الشديدة الصلابة لاتترك فى حالها، وإنما تقرع كل يوم، بما ينهض به الفعل المضارع المبنى للمجهول " تقرع " من بث دلالة العنف المستمر ضدها / ضده، كما يبدو الإحساس بالزمن طاغيا من خلال كلمة " يوم ".

وهنا يبدو القنوط واضحا من هذه الحياة التى تحياها الذات الساردة.

ثم تقوم الذات الساردة بعملية ارتداد، ذلك حين كان حريصا أشد الحرص على أن يدافع عنهم، لكن إذا جاء الموت فلا قبل لأحد بدفعه.

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

هنا يبدو الماضى غير متروك من قبل الذات الساردة، حيث " إن الموجود ـ الإنسانى ـ فى وجوده فى الزمان ـ لايترك وراءه ما كان ـ أو ما انقضى من زمنه ـ ولايتخلى عنه ؛ و إنما يكونه"[2]

وتبدو الذات المتفردة هنا فى حرصها على الدفاع عن الجماعة، لكن الاعتراف بالعجز التام أمام المنية يبدو بوضوح سواء من الذات المتفردة أم

---

[1] ـ دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية فى علم العلامات (السيميوطيقا)، ص١٧٦، ترجمة وتقديم د شاكر عبد الحميد، مراجعة د نهاد صليحة، تصدير د فوزى فهمى، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، دراسات نقدية ٣.

[2] ـ أ.د. عبد الغفارمكاوي، نداء الحقيقة، مع ثلاثة نصوص عن الحقيقة لهيدجر، ص٩٨، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢م.

من غيرها، وتكرار كلمة المنية يكتسب أهمية خاصة هنا، وتلعب الاستعارة دورا مهما فى فهم العالم،" لأنها تعطينا معلومات جديدة. وبوجيز العبارة، تخبرنا الاستعارة شيئا جديدا عن الواقع " [1] حيث تبدو المنية فى صورة الوحش الناشب أظفاره، ولا تبدو أى فائدة لكل التمائم التى تحاول دفعه. وتتحول كلمة "التميمة " هنا إلى رمز لكل ما يصطنعه الكائن الإنسانى من وقاية لأظفار المنية الناشبة، كما تبدو القيمة الدلالية لاستخدام حرف النفى لا قبل الفعل المضارع فى نفى أى قدرة للإنسان أو لغيره على دفع الموت حينما يأتى. ولا يخفى اجتراح المجاز بوضوح فى هذه الشريحة.

وقد بدا السارد الدرامى هو النمط المعتمد فى هذه الشريحة من القصيدة، حيث بدا متورطا فى الأحداث.. وذلك من خلال الضمير الأول " أنا " المتكلّم.

وفى هذه الشريحة بدا الأولاد مستسلمين لأقدارهم.

كما بدت المرحلة العمرية لهم فى شرخ الشباب، وذلك من خلال صوت الذات الساردة، فى حين يبدو السارد المتورط فى الأحداث فى مرحلة عمرية متقدمة، وملامحه الجسدية تبدو فى حالة اضطراب واضح، وذلك من خلال هزال جسمه وشحوبه، وحالته النفسية فى منتهى السوء، فقد بدا الإحساس بدنو الأجل، وذلك من خلال بنية الاستباق أو الاستشراف " وإخال أنى لاحق مستتبع " مسيطرا على تفكيره، " والحكاية " بضمير

[1]. بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمى، ص ٩٤، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ لبنان / الدار البضاء ـ المغرب الطبعة الأولى ٢٠٠٣..

المتكلم " أحسن ملاءمة للاستشراف من أى حكاية أخرى، وذلك بسسب طابعها الاستعادى المصرح به بالذات، والذى يرخص للسارد فى تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما. " [1]

لقد بدت الشخصيات فى هذه الشريحة ذات تنوع واضح، فهناك شخصية الذات الساردة التى تتلقى ضربات القدر الثقيلة، وهناك شخصية أميمة التى تلوم الذات الساردة على الاستسلام التام للحزن، وهناك شخصية الأولاد الذين أعنقوا لهواهم، فتخرموا، بما يحمله الفعل تخرموا المبنى للمجهول من عنف واضح مورس ضد هؤلاء الأولاد. كما أن هناك شخصية الشامتين، وهناك شخصيات كانت جميعة الشمل، لكن التصدع أصابها.

وقد بدت شخصية الذات الساردة صاحبة الصوت المنطوق، وقد استأثرت بالنطق الصوتى بنسبة عالية، ولم تنطق الشخصيات الأخرى بملفوظات واضحة إلا ما كان من أميمة التى وصل صوتها بوضوح إلينا، ولكن صوتها جاء إلينا عن طريق صوت الذات الساردة نفسه، وذلك من خلال الفعل " قالت "، فصوتها لم يأت إلينا مباشرة.

أما شخصية الأبناء فلم نسمع لهم صوتا أبدا مما جعلهم ينطوون تحت هيمنة الموت الصامت، فبدا حس الفجيعة من خلال ذلك أقوى وأعمق.

أما الشامتون فلم نسمع أيضا لهم صوتا، وكأن الذات الساردة لاتريد

---

[1]. جيرار جينيت، السابق، ص٧٦ .

أن تذكر صوت شماتتهم، أو ترسم الشماتة فى عيونهم وتصرفاتهم، وهذا ما يجعل الشماتة تصل إلى الذروة القصوى التى تدمر الذات الساردة.

وقد سجلت هذه الشريحة حضورا لصورة الأنثى، "أميمة" وقد جاءت فى موضع عتاب للذات الساردة على شحوب جسمه واستسلامه التام للحزن الكبير.

ولم يبد تحديد الزمان تحديدا كافيا فى هذه الشريحة، ولكن بدا الزمان وقت شحوب العمر عند الذات الساردة، ومن تجلياته الليل، خصوصا وقت الرقاد، حيث تبدو الغصة التى أعقبها الأولاد الراحلون، والعبرة التى لاتقلع، وتعد "كل يوم " من تجليات الزمان فى هذه الشريحة أيضا.

أما تحديد المكان فلم يكن أحسن حظا من تحديد الزمان فى هذه الشريحة، ولكن يبدو من تجلياته بيت الذات الساردة، خصوصا مخدعه الذى يتحول إلى غصة فى الحلق وعبرة لا تقلع، كما يبدو من تجلياته أيضا " صفا المشرق " الذى تتلقى فيه الذات الساردة ألوانا من القرع الذى لا يرحم، وذلك حين ترى فى نفسها صخرة من صخوره.

وربما كان انحياز الذات الساردة إلى بنية التعبير عن الذات تعبيرا مباشرا دور فى انخفاض نسبة البنية السردية، خصوصا فى الزمان والمكان فى هذه الشريحة.

أما الشريحة الثانية من هذه القصيدة والتى تتناول حالة الحمار الوحشى فهى مختلفة، وقد جاءت هذه الشريحة من خلال الضمير الثالث "هو"، وهذا الضمير ينهض بعملية الرصد، فالذات الساردة ترصد صور الموت فى

الطبيعة، بعد أن كانت تبث ما فى نفسها فى الشريحة الأولى، حينما فقدت أعز ما لديها، وهو الأولاد.

"تحيل الضمائر (الغائب) (هو/ هى/ هم) إلى الانفصال بين الراوى وذات الشخصية المروى عنها، وهذا الإيهام، الذى تصنعه المسافة الزمكانية، تجعل من الكتابة المتكئة على هذا الضمير، أبعد من سرد الكتابة السيرية، حيث فيه تتحول الكتابة إلى أدب لا شخصى "بتعبير" بارت""[1]

وهى تبدأ بالركيزة البنيوية التى سنراها تتكرر فى بداية كل شريحة بعد ذلك، وهى " والدهر لايبقى على حدثانه ".

والذات الساردة تلتقط شريحة الحمار الوحشى وهو فى سعادة غامرة، ومعه إناثه الأربع فى حالة من النشوة الشبقة، واستمتاعه بالحياة يصل إلى الذروة القصوى، وفحولته واضحة، وطاعة أنثاه له تجعل الحياة تسير فى الجانب المشرق، ووجود أخصب الكلأ، وأصفى المياه يكرس لذلك، وتلتقط الذات الساردة صورة مليئة بالنشاط والنشوة والحيوية البالغة، حين تعض الحمير بعضها بعضا ويرمح بعضها بعضا ويعارضه، وذلك من وفرة النشاط، والحمار الوحشى يجد مرة ويلعب مرة أخرى

فَلَبِثنَ حيناً يَعتَلِجن بِرَوضَه فَيَجِدُّ حينـــــاً في العِـــــلاجِ ويشـــــمع

وهنا يبو الإحساس بالخطر منعدما، والإحساس بالزمن يبدو منعدما أيضا، لكن ذلك عند الحمير فقط، فالذات الساردة لا تنسى أبدا الزمن،

[1] . ممدوح فراج النابى، رواية السيرة الذاتية، ص٣٨٢، سلسلة كتابات نقدية ٢٠٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة .

وما يأتى به من متاعب، وقد أشارت كلمة " حينا " التى استخدمتها الذات الساردة إلى ذلك، فما تلبث المتاعب أن تظهر، وقد التقطت الذات الساردة صورة لهذا الحمار منذ بدايات شريحته ترشح للأخطار المحدقة بهذا العالم الذى نحيا فيه، وذلك فى قولها:

صَـخِبُ الشَـوارِبِ لا يَـزالُ كـأَنَّهُ   عَـبدٌ لِآلِ أَبـي رَبـيعَةَ مُـسبَعُ

فتطل صورة الخطر فى صورة السبع الذى يهاجم غنم عبد لآل أبى ربيعة، فيصيح صياحا حارا على ما أصاب الغنم التى يرعاها، واختيار" آل أبى ربيعة " يحمل دلالة خاصة، فهذا الاسم يستدعى الربيع بما يحمله من خير يتمثل فى الكلأ الذى تحتاجه الأغنام ويرشح لجو الرغد والبهجة بالحياة، وذكر السبع الذى يهجم على الغنم، يشير إلى تعرض الحياة وهى فى ذروة اكتمالها إلى القتل والفناء، وهذا ما ينسحب على جو القصيدة العام منذ بدايتها حتى نهايتها.

ثم لا يلبث الماء أن يجف ، وينتقل الحمار الوحشى بأتنه بعيدا، مما يساهم فى تعقيد الموقف، وظهور الأخطار التى ستودى بحياته فى النهاية، فيتذكر الورود بالأماكن القديمة، فيذهب إليها ولكنه لايعلم أنه يسعى إلى حتفه بظلفه، وإنما تتدخل الذات الساردة بصوت منفصل عن مسار الحدث، فتخبر المروى له أن شؤما قد شاقى أمر هذا الحمار الوحشى، وأن حينه قد أقبل يتتبع، فيقول:

ذَكَـرَ الـوُرودَ بِهـا وَشـاقى أَمـرَهُ   شُـؤمٌ وَأَقـبَلَ حَـينُهُ يَـتَتَبَّعُ

وتأتى اللقطة السينمائية الدالة، حينما يكون آخر عهدنا به وبإناثه، وهم نائمون نومتهم الأبدية، وقد تلطخت جثثهم بدمائهم، وذلك بسبب سهام الصائد التى لا تكاد تخطئ أهدافها.

وهنا لا تتركنا الذات الساردة مع الحمر الوحشية فقط، وإنما تلتقط صورة دروع بنى تزيد الحمراء، فتتداخل هذه الصورة لبنى الإنسان مع صورة الحمر الوحشية الملطخة بدمائها، وهى من عالم الحيوان، فتنسحب الصورتان على بعضهما، مما يؤشر لسيادة الموت، وهيمنته على الجميع.

أما صورة الأنثى فإنها تبدو بوضوح فى هذه الشريحة، حيث جعل الشاعر للحمار الوحشى أربعا من الأتن، يصحبن الحمار الوحشى، ويطعنه، لكن الموت كان من نصيبهن كما كان من نصيب الحمار الوحشى أيضا.

وقد بدا النمط السردى فى شريحة الحمار الوحشى بصورة واضحة، فظهرت الأفعال التى تدل على الزمن الماضى، والتى تنهض بسرد الأحداث، أكل الجميم / طاوعته سمحج / أزعلته الأمرع / سقاها وابل / أثجم برهة / فلبثن حينا /جزرت مياه رزونه /ذكر الورود / شاقى أمره / أقبل حينه / فافتنهن.

وأسهمت هذه البنية الزمنية فى السير بالأحداث من البداية حتى النهاية، وجعلتنا فى حالة من الترقب لمصير هذا الحمار الوحشى وأتنه.

وقد واجه الحمار الوحشى فى جماعته " أتنه " عدوا واحدا / الصائد، ولا يستطيع أن يفلت من مصير الموت المحتوم.

وجاء الزمن المضارع لينهض بوضع المتلقى فى بؤرة الحدث،كما ظهرت

أدوات الربط، وكثرت الأساليب الخبرية التى تنهض بجذب المتلقى وتشويقه من أجل متابعة الحدث المسرود.

وقد بدا عنصر المكان بطلا فاعلا فى شريحة الحمار الوحشى، فقد لاقى هذا الحمار وأتنه الموت بسبب تحولات المكان.

أما الشريحة الثالثة، فإنها تتناول ثورا مسنا ، وتبدأ بالبنية نفسها " والدهر لا يبقى على حدثانه " التى بدأت بها شريحة الحمار الوحشى:

والــدهر لا يبقــى علــى حدثانــه شــبب أفزتــه الكــلاب مــروع

ومن الملاحظ أن الذات الساردة اتخذت من الضمير الثالث " هو " نسقا معتمدا فى هذه الشريحة أيضا، مما أفسح المجال لظهور السارد المحايد، لكن تأمل البنية العميقة لهذه الشريحة بما تحمله من تركيز شديد غلى هذا الثور يجعل مبدأ الحيادية مشكوكا فيه، لأننا نجد تداخلا عميقا بين صورة هذا الثور المسن، وبين صورة الذات الساردة نفسها، وعلى الرغم من أن السارد بالضمير الثالث " يكتشف أحداث سرده فى نفس الوقت الذى يرويها فيه، ويفاجأ مع قارئه بالتطورات المنتظرة " [(١)] فإن السارد هنا متيقن من النتيجة الحتمية، وهى أن الموت أو إزهاق الحياة هو النهاية الحتمية للكائنات فى هذا العالم، ويوجه المتلقى إلى توقع هذه النتيجة الحتمية.

وقد التقطت الذات الساردة صورة الثور منفردا، عجوزا، وقد بدأت شريحته بحالة الترقب والخوف مما تأتى به الأرض المنبسطة أمامه ،" إن الخوف

[(١)] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص٤٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ .

هو أحد الانفعالات الأساسية الكبرى، والتى تشتمل أيضا على: السروروالغضب والحزن. ويشير الخوف ـ عامة ـ إلى أخطار واقعية مدركة أو متخيلة. " [١]

وتبدو حالة ترقب الأخطار بوضوح، وكأنه يتوقع ما يحدث تماما، فهو متجه بكل حواسه إلى الأرض المنبسطة أمامه، وكأنه على موعد مع ما يأتى من خلالها من خطر، وعلى الرغم من كبر سنه فإن حالة الترقب لم تفارقه أبدا، ويبدو الخوف من الصباح ذا حضور كبير فى حالته، فخبرته جعلته لا يفارق الإحساس بالخوف مما يأتى به الصباح، فبدا مفكرا فى الخطر قبل وقوعه، بعكس الحمار الوحشى، الذى بدا مستغرقا فى اللذة، لا يلقى بالا لما تأتى به الأيام، وبذا تبدو عملية ترسخ الإحساس بالخطر فى لا وعى الثور قبل ظهوره، وهنا يظهر عامل السن ذا دور واضح فى عدم إلقاء الأمان إلى هذه الحياة التى نحيا فيها، فالثور شيخ عركته التجارب وعركها. وهو الشريحة الوحيدة التى تناولت بطلايتلقى الموت وهو ليس فى مرحلة الشباب، وكأنه يتداخل مع الذات الساردة فى الشريحة الأولى التى قالت " و إخال أنى لا حق مستتبع ".

وقد بدت خطورة اللحظة الراهنة فى هذه الشريحة أشد وطأة منها فى شريحة الحمار الوحشى. لكن الثور بدا غير مستسلم لأقداره، وهو رغم شيخوخته يدخل فى معركة طاحنة من أجل الحياة مع الكلاب، مستخدما ما حبته به الطبيعة من سلاح فاتك، متمثلا فى قرنيه المدببين، فيحرز انتصارا

---

[١] د شاكر عبد الحميد، الغرابة، المفهوم وتجلياته فى الأدب، ص٩٠، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ٣٨٦، يناير٢٠١٢.

على كائنات تنتمى إلى عالمه الحيوانى، لكنه لا يلبث أن يخر صريعا على يد الإنسان، متمثلا فى الصائد، الذى استخدم الحيوان بدهائه، متمثلا فى الكلاب فى الإيقاع بفريسته المخدوعة، وشغلها عما يدبر لها، ثم أثناء انشغاله بمعركة رهيبة مع كلاب هذا الصائد يهوى له سهم هذا الصائد المخاتل، فتكون النتيجة سقوط هذا الثور مضرجا بدمائه.

فكبـــا كمـــا يكبـــو فنيـــق تارز   بالخبــــت إلا أنــــه هــــو أروع

وهنا يحمل التشبيه تداخلا فى عالم الموت بين كائنين مختلفين، فالسارد لا يكتفى بتصوير موت الثور فقط، وإنما يتداخل مع موت الثور موت الجمل الشديد القوى، وكأن الموت يسيطر على كائنات الطبيعة القوية، ويفنيها من الوجود.

وقد هيمنت شخصية الثور على الحكى فى هذه الشريحة فظهرت فى كل بيت فيها.

لقد واجه الثور منفردا مجموعة من الأعداء: الكلاب/ الصائد وسهامه، وهى أعداء متنوعة، فيتغلب على الكلاب بقرنيه المدببين، ويخر صريعا أمام الصائد، فى إشارة إلى عجز الحيوان أمام الإنسان.

أما عن الشخصيات الأخرى فى هذه الشريحة، فإننا نجد منها شخصية الكلاب، وهى جماعة تطارد الثور مطاردة عنيف، وتتسبب له فى حالة من الفزع الواضح، ورغم نشاطها البالغ، وهمتها العالية فى المطاردة فإنها تسقط بقرون الثور المدببة، وتلاقى الموت الذى لايرحم، وهناك شخصية الصائد، ومن صفاتها المكر، واستخدام الحيوان / الكلاب فى الإيقاع بالحيوان /

الثور، وأهم أسلحتها السهام التى لا تكاد تخطئ.

أما عن صورة الأنثى فى هذه الشريحة فإنها تنحسر انحسارا واضحا.

وقد بدا عنصر الزمان ذا وضوح فى هذه الشريحة،حيث كان التوقيت الذى حدثت فيه الأحداث هو توقيت الشتاء، بما فيه من برودة قاسية، وقد كان الوقت صباحا فى فصل الشتاء، حيث انتظر الثور ما تأتى به الغيوب، وحدث ما توقعه تماما، حيث بدت الكلاب المتتابعة فى عملية المطاردة الرهيبة، ويعد اختيار اللحظات الفارقة ذا دلالة خاصة، فالصبح لحظة فارقة بين الليل والنهار، فهو أول النهار بعد رحيل الليل، وإذا كان الصباح قد يحمل دليل التفاؤل فى كثير من الحالات، بعد الليل الطويل، فإنه هنا يأتى للثور بما يسوء، وكأن الكائن الحى واقع تحت تأثير الزمن، الذى يخضعه لإرادته الفاتكة.

كما بدا عنصر المكان أيضا فى هذه الشريحة، حيث كانت الصحراء الممتدة هى المسرح الذى وقعت فيه أحداث هذه الشريحة.

وبذا " تقترب الموضوعات الشعرية من السرد، حين تحتفى بحيزها الزمانى والمكانى " [1] .

وقد أسهمت الجمل الخبرية فى تكريس البنية السردية، كما نهض الفعل الماضى الذى هيمن على هذه الشريحة بصورة واضحة بسرد الأحداث، ونقل الحركة السريعة لهذه الشريحة التى انتهت بموت الثور على يد الصائد،

[1] د علاء عبد الهادى، قصيدة النثر والتفات النوع، ص١١٠، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩

ولم يغفل السارد الفعل المضارع الذى ينهض بوضع المتلقى داخل بؤرة الحدث نفسه، وهنا تبدو الجملة الفعلية ذات هيمنة واضحة، مما يتواءم مع طبيعة السرد حيث " يمكننا القول بأن السرد جملة فعلية بامتياز، إذ يقوم ـ تماما كما تقوم ـ على فعل (أفعال)، فى زمن بعينه، وفاعل (فاعلين) مسند إليه(ـم) ذلك الفعل (تلك الأفعال)، هنا بالإضافة إلى مجموعة متنوعة من المتعلقات. "[1] كما بدت المنطقية الواضحة وتماسك أطراف الحكاية من خلال أدوات الربط، التى نهضت بدور واضح فى تطوير الحدث، خصوصا حرف العطف " الفاء " الذى يعطى دلالة الترتيب والسرعة، فعملية مطاردة الثور، والمعركة بينه وبين كلاب الصائد، وقتله بسهم من سهام الصائد التى لا ترحم كانت سريعة متتابعة، وذلك بسبب استخدام أداة الربط " الفاء ".

أما الشريحة الأخيرة فى هذه القصيدة فإنها تعود مرة أخرى إلى عالم الإنسان،فكما بدأت القصيدة بالإنسان فى الشريحة الأولى وتجاوزته إلى عالم الحيوان فى الشريحتين الثانية والثالثة فإنها فى الشريحة الرابعة والأخيرة تعود إلى عالم الإنسان، فتتناول موت فارسين فى منتهى القوة والخبرة فى معركة بينهما.

وتبدأ بنفس الجملة " والدهر لا يبقى على حدثانه " التى بدأتها فى شريحة الحمار والثور، مما يجعل البنية السردية تسير فى اتجاه أفقى عبر شرائح مختلفة، ولكنها تصل إلى النتيجة نفسها. " إن القصيدة تتحرك على مسار أفقى يبقى فى نهايته مفتوحا، دون أن تعود إلى نقطة انطلاقها الأولى لتربط بين المسارالذى تحركت فيه وبين غائيته الأساسية التى تحددت بطبيعة الحركة

---

[1] محمد فكرى الجزار، البلاغة والسرد، ص٣١٨، كتابات نقدية، ٢٠١، الهيئة العامة لقصور الثقافة .

الأولى، وبقاء البنية مفتوحة يمنحها امتدادا زمنيا وتجريبيا غائيا يحيل النص بأكمله إلى علاقة جدلية بين الحضور، الغياب ذلك أن بالإمكان فى مثل نص أبى ذؤيب الاستمرار فى إضافة شرائح جديدة ذات " مضامين " مختلفة لكنها تمتلك الوظيفة نفسها التى امتلكتها الشرائح المثبتة فى النص فعلا، وهى تعميق الرؤيا وتصعيدها وتأكيد يقينيتها " [1]

وتتخذ هذه الشريحة من السارد المحايد، الذى يجعل من الضمير الثالث "هو" نسقا معتمدا أيضا.

والشخصية الرئيسية فى هذه الشريحة هى شخصية الفارس الذى قد أعد للصراع عدته، فهو مستشعر حلق الحديد، وهو مقنع، وكأن الذات الساردة تغرق فى التركيز على قيام هذه الشخصية المحورية فى هذه الشريحة بالأخذ بكل ما يحميها من طعنة الموت النافذة، كما يبدو الاهتمام الكبير بالفرس فى هذه الشريحة، فيقصر الصبوح عليه، لأنه عدته فى الصراع المخيف الذى يخوضه، ولأهميته البالغة نجد الذات الساردة تقف أمامه، فتتحول البنية السردية إلى بنية وصفية، وهنا يبدو أيضا استخدام الإنسان / الفارس للحيوان / الفرس كى يزهق الحياة عند الآخرين.

اما الشخصيات الأخرى فى هذه الشريحة فإننا نجد منها شخصية تنتمى إلى الحيوان، هى شخصية الفرس، الذى يلقى اهتماما بالغا من هذا الفارس لأنه عدته فى الصراع، وشخصية الفرس المضاد للفارس الجرئ الآخر، ومنها

---

[1] . كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى،ص٢٢٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦

أيضا شخصية الكماة، وهم شخصيات عامة لم تقف أمامهم الذات الساردة كثيرا، وإنما بدت أهميتهم فى إضفاء جو المعركة النابض على هذه الشريحة، كما أن شخصية الفارس الجرئ الذى أتيح للفارس الأول لها حضورها القوى فى هذه الشريحة، وهى تنهض بدور البطل المضاد للفارس البطل ، ولأهمية هذين الفارسين المتصارعين البالغة أيضا، تقطع الذات الساردة مسار البنية السردية، وذلك بلجوئها إلى البنية الوصفية ، فتبدو عملية توقيف البنية الزمنية من خلال البنية الوصفية ، حيث تركز الذات الساردة على مدى ما يتمتع به الفارسان من تسليح، وتستمر البنية الوصفية فاعلة على مدار ثلاثة أبيات حتى تؤسس للنهاية المدوية بموت الاثنين معا.

وهنا " يبدو جليا أن الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان فهو لا يصور العالم المرئى بقدر ما يعرّف الفضاء الداخلى ودلالته السياقية "[١]

ثم تأتى الإشارة إلى شخصيتين أخريين، هما داود عليه السلام، الذى قضى درعى الفارسين القويين، و تبع الذى صنع السوابغ ليشير إلى حس الفجيعة العام الذى يكتنف حياة الكائن الحى على هذه الأرض، فهذان الشخصان يحملان رصيدا قويا لدى بنى البشر من الألمعية الحادة، والقوة الواضحة، ولكنهما لم يسلما من الموت الذى يأخذ الجميع بلا رحمة. ويشير بطريقة ما إلى قرب النهاية لهذين البطلين كما انتهت حياة من هما أقوى وأشرف منهما داود وتبع، وهو ماتحقق على وجه السرعة فى البيت التالى مباشرة:

---

[١] .. برنارد فاليط، النص الروائى: تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بن حدو، ص٤٦، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

فتخالســـا نفســـيهما بنوافـــذ   كنوافـــذ العـــبط الـــتى لا ترقـــع

فى هذه الشريحة يواجه الفارس الواحد عدوا واحدا لا يقل عنه جسارة ودهاء وحمية بالغة فتكون النتيجة سقوط الاثنين معا.

" هكذا أيضا يسقط الإنسان، الذى بدا فى شريحتى الحمار والثور منتصرا، فى هوة الموت، يسقط بالطعنة نفسها، السهم النافذ نفسه الذى كان قد وجهه إلى الحمار والأتن وإلى الثور، ولايبقى ثمة من منتصر، فالبطل الثانى المفاجئ كالبرق لا ينتصر، بل يسقط هو أيضا فى اللحظة نفسها، وتنتهى القصيدة بأشد أنماط الرؤيا يقينية فى الشعر الجاهلى، لكنها يقينية سوداء، لا تترك قبسا من حياة يشعر حتى بإمكانية هامشية للبقاء، أو للتمتع بزهو النصر حتى لطرفة عين. " [1]

وتنحسر فى هذه الشريحة أيضا صورة الأنثى، فرغم قوة الفارسين الباهرة، والطاقة المتفجرة فيهما فإننا لانجد صورة للأنثى فى شريحتهما مما كرّس لسوداوية المصير الذى ينتظرهما.

أما عن الزمان فى هذه الشريحة، فهو يوم الكريهة بما فيه من غبار من أثره، لكنه لم يحدد تحديدا كاملا، فلا نعرف فى أى شهر كان هذا اليوم، أو فى أى فصل من فصول العام، أو فى أى عام قد وقع، وهنا تبدو الطبيعة الإجمالية التى يتميز بها الشعر جاذبة للطبيعة المفصلة التى يتميز بها السرد.

أما عن المكان فى هذه الشريحة، فهو مكان الحرب التى تدور رحاها، وتطحن الأشداء المتفجرين بالحيوية، ولم تقف الذات الساردة كثيرا أمام

---

[1].. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، السابق ، ص٢١٩.

طبيعة المكان بالتفصيل، مما تواءم مع طبيعة الشعر، لأن هذه القصيدة رغم اهتمامها البالغ بالسرد، فإنها تنتمى إلى ما يسمى بـ " الشعر السردى "، وفى هذا النوع من الشعريظهر أن " الشعر هنا جذع، والسرد فرع " [1]

كما بدا وجود المروى له فى شرائح هذه القصيدة ، حيث بدا وجود طرف ثالث غير الذات الساردة وغير أميمة تروى عليه تفاصيل ماحدث، وهذا المروى له يبدو فى حالة صمت تام، لم تنطقه الذات الساردة، ولم تنقل رأيه أو تعليقه على ما يروى عليه، ولم توجه إليه خطابا مباشرا، وذلك من خلال الضمير الثانى " أنت".

ومن الملاحظ أن حالات الموت المتعددة فى هذه القصيدة يغلب عليها الموت عن طريق القتل، فالشرائح الثلاث الأخيرة التى تكرس لصور الموت المختلفة، والتى ترصدها الذات الساردة بعيدا عما حدث لأبنائها تبدو صورة الموت فيها عن طريق القتل، وإزهاق الحياة قبل أوانها الطبيعى، وهذا الإزهاق يكون بيد كائنات حية أخرى تزهق الحياة لدى كائنات أخرى غيرها، وتبدو الحياة فى صورتها الأرقى / الإنسان هى التى تغتال الحياة فى صورتها الأقل / الحيوان، كما أنها تنعطف لتدمر نفسها بنفسها / الإنسان / الإنسان فى صورة الفارسين القويين، وكأن الذات الساردة ترى أن الحياة نفسها تحمل فى داخلها عوامل نقضها.

كما أن تأثير البيئة والفترة الزمنية التى عاشتها الذات الساردة لها أثرها الواضح فى كثرة صور القتل فى هذه القصيدة، ومن المعروف أن الذات

---

[1] . علاء عبد الهادى، السابق، ص ١١٢.

الساردة عاشت فترة المد الإسلامى، والفتوحات الإسلامية، واشتركت فيها، وعاينت بنفسها صور القتل المختلفة التى يتعرض لها الكائن الحى.

كما يبدو تأثير الفترة الزمنية التى عاشت فيها الذات الساردة بوضوح فى سيطرة فكرة الطبيعة فى مقابل فكرة الثقافة على جو القصيدة العام، حيث إنه " على العكس من كل شئ اصطناعى أو قام الإنسان بعمله، فإن مصطلح الطبيعة يحدد ذلك الذى هو معطى أو فى حالة تتسم بالفطرية، وبهذا المعنى فإن المفهوم يشمل كل الظواهر الطبيعية من النبات والحيوانات و المناظر الطبيعية... إلخ، إلى السمات الطبيعية واللصيقة للبشر. " ([1])

وهذا ما بدا بوضوح فى معطيات القصيدة التى تتسم بالفطرية، مثل الحمار الوحشى وأتنه، وما تأكله هذه الحمير من الجميم، وهو طعام تنتجه الطبيعة، وما تشربه هذه الحمير من مياه طبيعية، ومثل الثور الذى تلتقط الذات الساردة شريحته، وهو فى حالة متفردة، وسط مظاهر الطبيعة الفاتنة، وهو يعوذ بالأرطى من المطر، ثم يشرق متنه متعرضا لنور الشمس صباحا، حتى يجف ما عليه من قطرات المطر، ويحصل على الدفء من سراج السماء الخالد، وفى مطاردة الكلاب له، ومعركته مع الكلاب، وتغلبه على هذه الكلاب، ثم سقوطه مضرجا بدمائه فى النهاية على يد الصائد المخاتل، ومثل المعركة الدائرة بين الفارسين القويين، وسقوطهما فى النهاية. وبذا يتضح " إن الوعى ليس واقعا أوليا ولا واقعا مستقلا بنفسه، إنه يتهيأ بشكل ضمنى فى السلوك الشامل للأفراد المشاركين فى الحياة الاقتصادية الاجتماعية

---

[1] -برونوين ماتن، فليزتاس رينجهام، معجم مصطلحات السميوطيقا، ص١٢٨، ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريرى، المركز القومى للترجمة، ١١٥٩، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨.

والسياسية... إلخ " [1]

ومن الملاحظ فى هذه القصيدة أن الذات الساردة لم تنطق الموتى فيها بكلمة واحدة، فكلهم يموتون بغير أن ينطقوا، وكأن حالة الموت المطبقة عليهم بلا رحمة تكتنف حياتهم قبل الموت، فأولاده الذين ماتوا فى الشريحة الأولى لم نسمع لهم صوتا على الإطلاق، ولم نشاهد لهم فعلا، وإنما جاء الحديث عنهم، وهم فى حالة غياب تام، فلم نعرف منهم وقع ما حدث على نفوسهم ، وهل هم راضون عما حدث، كما يبدو من خلال صوت الذات الساردة، حينما تقول: " سبقوا هوى، وأعنقوا لهواهم "،   أم متألمون مثل الأب الذى أظهر ألمه البالغ لفراقهم، وهذا ما جعل المصيبة أشد فداحة مما لو تكلموا، ونطقوا، لأننا تلقيناهم، وكوّنا عنهم صورة مأساوية أسهم صمتهم التام وغيابهم فى رسم الكثير من ملامحها.

والحمر الوحشية أيضا لم تنطق بكلمة، وإن كانت نطقت بصوت، هو صوت فحلها حينما كان يظهر صوته القوى حين يتدفق الماء فى حلقه وكأنه " عبد لآل أبى ربيعة مسبع " على حد قول الذات الساردة، وكان لعدم إنطاق الحمر الوحشية دور واضح فى المحافظة على درجتها الحيوانية، وعدم نقلها إلى درجة الإنسانية مما أسهم فى تكريس صورة الموت الذى يأتى على كل شئ.

أما الثور فقد كان الموت مطاردا له منذ بداية شريحته، وقد بدا فى

[1] . لوسيان جولدمان، مقدمات فى سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكى، ص٢٥، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.

شيخوخته، وتفرده، وإحساسه الطاغى بالخطر ذا نبل واضح يأخذ على المتلقى مجامع قلبه، ولم تنطقه الذات الساردة، فظل محافظا على درجته الحيوانية، ومع ذلك استطاعت الذات الساردة أن تلتقط لقطات خاصة له جعلته فى الذروة من التعاطف معه فى مواجهة المصير الذى لا فكاك منه لكائن حى على الإطلاق.

كما يبدوفى الخلفية العميقة تاريخ الثور، حيث كان يعبد عند كثيرين من بنى البشر، وهذا ما ظهر فى حالة تفرده الواضح فى هذه القصيدة.

أما الفارسان اللذان انتهت بهما القصيدة، فقد كان حظهما أفضل فى النطق، حيث رصدت الذات الساردة لكل منهما صوتا واحدا قبل الموت مباشرة، حينما " تناديا، وتوافقت خيلاهما " على حد قول الذات الساردة، ولكن هذا الصوت الذى ظهر منهما كان هو صوت النهاية التى لارجعة منها.

وهذا يتناسب مع إنسانيتهما، و يكرّس فى الوقت نفسه لصورة الموت الذى ينال الجميع بلا استثناء.

كما أن أبطال الشرائح الثلاث الأخيرة لم تسجل لهم الذات الساردة أولادا، بعكس الشريحة الأولى التى كان الأولاد هم المحرك الأساسى لها بصورة مباشرة، بل إن موتهم هو المحرك الأساسى للقصيدة كلها بما فيها الشرائح الثلاث الأخيرة، وإن كان بصورة غير مباشرة فى شرائحها الأخيرة، وكأن الذات الساردة بعد أن أظهرت العجز التام للكائن الحى فى الدفاع عن أولاده ، تظهر أيضا العجز التام للكائن الحى فى الدفاع عن نفسه، فيكون

الموت هو البطل المسيطر فى هذه الحياة. [1]

وكان لاستخدام صيغة التثنية فى شريحة الفارسين، واستمرارها فى أكثر من بيت دور واضح فى الإيحاء بتقاسمهما المصير المشترك، مما يجعل صورة الموت تنسحب على الجميع بلا استثناء.

ويبدو التوتر بوضوح فى الشريحة الأولى، واستخدام الضمير الأول " أنا " فى تكريس عملية البث المباشر لآلام الذات الساردة.

ومن المعروف أن الآخر هو الذى ينهض ببث الأمان للثاكل، ولكن الحالة هنا أن الثاكل هو الذى يبحث عن الأمان لنفسه، فيرى الموت ينسحب على جميع الكائنات، فينهض ذلك بدور العزاء له عن مصابه الفادح.

كما يبدو فى هذه القصيدة للشاعر أبى ذؤيب الهذلى، وبخاصة فى الشرائح الثلاث الأخيرة، انحسار المجاز، خصوصا الاستعارة مما يتناسب مع البنية السردية التى جعلت منها هذه القصيدة نسقا معتمدا.

كما يبدو أيضا انحسار الحوار فى الشرائح الثلاث الأخيرة، ومن ثم إفساح المجال لهيمنة السرد.

---

[1] . انظر كمال أبو ديب، السابق، ص ٢٢٠.

الفصل الرابع

تحليل الخطاب فى قصيدة "وصف الجبل" لابن خفاجة الأندلسى

يقول ابن خفاجة الأندلسى فى قصيدته المتعارف عليها بـ "وصف الجبل":

بعيشك هل تدرى أهوج الجنائب تخب برحلى أم ظهورالنجائب

فما لحت فى أولى المشارق كوكبا فأشرق حتى جئت أخرى المغارب

وحيدا تهادانى الفيافى فأجتلى وجوه المنايا فى قناع الغياهب

ولا جار إلا من حسام مصمم ولا دار إلا فى قتود الركائب

ولا أنس إلا أن أضاحك ساعة ثغور الأمانى فى وجوه المطالب

وليل إذا ما قلت قد باد فانقضى تكشف عن وعد من الظن كاذب

سحبت الدياجى فيه سود ذوائب لأعتنق الآمال بيض ترائب

فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس تطلع وضاح المضاحك قاطب

رأيت به قطعا من الليل أغبشا تأمل عن نجم توقد ثاقب

وأرعن طماح الذؤابة باذخ يطاول أعنان السماء بغارب

يسد مهب الريح عن كل وجهة ... ويزحم ليلا شهبه بالمناكب

وقور على ظهر الفلاة كأنه ... طوال الليالى مفكر فى العواقب

يلوث عليه الغيم سود عمائم ... لها من وميض البرق حمر ذوائب

أصخت إليه وهو أخرس صامت ... فحدثنى ليل السرى بالعجائب

وقال ألا كم كنت ملجأ قاتل ... وموطن أواه تبتل تائب

وكم مر بى من مدلج ومؤوب ... وقال بظلى من مطى وراكب

ولاطم من نكب الرياح معاطفى ... وزاحم من خضر البحار غواربى

فما كان إلا أن طوتهم يد الردى ... وطارت بهم ريح النوى والنوائب

فما خفق أيكى غير رجفة أضلع ... ولا نوح ورقى غير صرخة نادب

وما غيّض السلوان دمعى وإنما ... نزفت دموعى فى فراق الصواحب

فحتى متى أبقى ويظعن صاحب ... أودع منه راحلا غير آيب؟

وحتى متى أرعى الكواكب ساهرا ... فمن طالع أخرى الليالى وغارب؟

فرحماك يا مولاى دعوة ضارع ... يمد إلى نعماك راحة راغب

فأسمعنى من وعظه كل عبرة ... يترجمها عنه لسان التجارب

فسلى بما أبكى وسرى بما شجى ... وكان على عهد السرى خير صاحب

وقلت وقد نكبت عنه لطية ... سلام فإنا من مقيم وذاهب[1]

---

[1] ابن خفاجة الأندلسى، ديوان ابن خفاجة، الطبعة الأولى،تحقيق عبد الله سنده، بيروت، لبنان، دار المعرفة

سينهض التحليل هنا بإلقاء الضوء على تحليل العنوان والوقوف أمام البنى الصغرى متمثلة فى أقل وحدة للخطاب وهى الجملة والوقوف أمام تشكيل شريحة من الخطاب والبنية الكبرى التى تتمثل فى الثيمة أو الموضوع وتفاعل ذلك كله مع البنية الخارجية للنص.

أولا العنوان:

يأخذ العنوان فى حقل الدراسات النقدية المعاصرة أهمية كبيرة باعتباره بؤرة دلالية، تشع ضوءها على محاور النص، أو هو التجمع الدلالى للنص،وإذا كان العنوان يمثل عتبة الدخول لعالم النص فإن النص هو هذا البيت أو إذا كان العنوان يمثل المبتدأ فإن النص يمثل الخبر، ومن هنا تبدو أهميته الكبيرة. وفى النسخة التى اعتمدنا عليها لديوان ابن خفاجة لا يوجد عنوان لهذه القصيدة، ولكن شاع لها عنوان " **فى وصف الجبل**"، **ويدخل المتلقى عالمها من خلال هذا العنوان، ومن هنا سيكون اعتمادنا فى تحليله على ما شاع، وهنا يلعب العنوان دورا فائقا فى عملية الفهم واستقبال النص لدى المتلقى، لأنه "لضمان استقبال أمثل للمعنى (الكلى) فى نص ما، يمكن أن تعبر نصوص مكتوبة عن جزء من البنية الكبرى تعبيرا مباشرا، أيضا على سبيل المثال فى عنوان (عناوين) أوعنوان فرعى (عناوين فرعية) أو عنوان بينى (عناوين بينية). وعلى هذا النحو يعرف القارئ تقريبا ما موضوع النص، ويمكن أن يقرر بذلك إذا ما كان مايزال يجب أن يعد النص ممتعا أو غير ممتع أو أنه نفسه يقيد معلومة إجمالية عن البنية الكبرى التى ستوجه فهمه**

للطباعة والنشر، ص٤٧

للنص"[1]. لقد دخل المتلقى إلى عالم النص وهو محمل بتوقع وصف للجبل، إذن فهو يعرف تقريبا الموضوع الذى سيدور حوله هذا النص، وعلى النص أن يؤكد معرفته أو يخلخلها. وهذا ما سينهض به النص. وعند الدخول لعالم النص تتخلخل هذه المعرفة فى البداية لأنه يجد شريحة كبيرة لا تتكلم عن الجبل، ولكن بعد المضى قدما فى عملية القراءة لا تلبث أن تتأكد هذه المعرفة، حيث يطالعنا الجبل ويسيطر على الجزء الغالب من هذا النص. ولكن الوصف لا يأخذ مساحة مهيمنة، ومن هنا يبدو أن النص فى اتجاه والعنوان فى اتجاه آخرإلى حد ما، وهذا ما سيظهر من خلال تحليل هذا النص.

ثانيا: الجملة:

سمات الجملة فى هذه القصيدة:

هيمنة الجملة الفعلية:

تبدو الجملة الفعلية المبدوءة بفعل ماض ذات هيمنة واضحة على الشريحة الأولى، كما أن لها حضورها أيضا فى الشريحة الثانية، ولها الهيمنة على الشريحة الثالثة. ويتراوح الفاعل فى هذه الجمل بين الضمير الأول "أنا" والضمير الثالث "هو". وقد كان للهيمنة الكبيرة للفعل الماضى دور فعال فى بث دلالة التذكر والارتداد، أو هيمنة حاضر الماضى على حاضر الحاضر أو حاضر المستقبل. وأعطى سمة سردية واضحة لأنه جر الحدث إلى الماضى،

[1] فان دايك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، الطبعة الأولى، ترجمة سعيد حسن، مصر، دار القاهرة للكتاب، ٢٠٠١، ص٢٤٩.

وهنا يلعب الحكى دورا بالغا فى تصوير ما حدث ويشرك المتلقى فى تصور ما حدث ومتابعته. كما أن هذا الفعل يجعل المتلقى يعرف سلفا النتيجة إلى حد ما، لأنه يتلقى سردا ماضيا، من ذات تتكلم، إذا فكل ما حدث لن يؤدى إلى عواقب وخيمة كموت السارد مثلا، لأنه ببساطة مازال يقوم بعملية السرد.

التقديم والتأخير:

وقد بدا التقديم والتأخير ذا أثر فاعل فى هذه القصيدة،"والتقديم يبدو غير طبيعى بوضوح فى اللغة المتكلمة، وسوف تكون مفاجأتنا شديدة إذا سمعنا فى أحد المطاعم من يطلب كأسا من أحمر نبيذ، لكن الموقف يتغير إذا اتصل بالأدب"(١). وقد كان للتقديم والتأخير دور كبير فى الفصل بين الصفة والموصوف كما ظهر فى قول الشاعر "تكشف عن وعد من الظن كاذب". ومن تجلياته أيضا تقديم الصفة على الموصوف عن طريق الإضافة. كما فى قول الشاعر:

سحبت الليالى فيه سود ذوائب   لأعتنق الآمال بيض ترائب.

فكلمة "سود" صفة لكلمة "ذوائب" كما أن كلمة بيض" صفة لكلمة" ترائب" ولكن هنا تقدمت الصفة على الموصوف. وقد نهض هذا التقديم والتأخير بمهمتين: المهمة الأولى موسيقية، حيث رصد الشاعر كلمة ترائب للقافية، كما رصد قبلها كلمة ذوائب لتنهض بمهمة تصريع البيت مما ساهم إسهاما كبيرا فى علو النغمة الموسيقية فى هذا البيت. أما المهمة الثانية

---

(١) جون كوين، بناء لغة الشعر، الطبعة الثالثة، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، ١٩٩٣، ص٢٢١.

فمعنوية، حيث كان لتقديم كلمة سود وكلمة بيض دور مهم فى الكشف عن الفضاء اللونى ذى التأثير الكبير على الذات الشاعرة. وقد يتقدم الحال على الفعل والفاعل والمفعول به على نحو ما نجد فى قوله: وحيدا تهادانى الفيافى، وقد نهض هذا التقديم بمهمة التركيز على الوحدة الرهيبة التى تعانيها الذات الشاعرة فى هذه الرحلة التى قامت بها، كما يقوم أيضا ببث دلالة الشجاعة الفائقة لهذه الشخصية المغامرة التى تجوب القفار منفردة فى الليل البهيم. وكان للتقديم والتأخير دوره فى الحفاظ على الوزن.

وللتقديم والتأخير مقتضيان: مقتضى صوتى ومقتضى معنوى، أما المقتضى الصوتى فإننا نرى أن منه " ما اقتضاه من الناحية الصوتية مقطع البيت، ومنه ما تطلبه التوازن المراد إخضاع عناصر الكلام له، ومنه ما استدعاه اجتناب الثقل"[١].

الحذف:

"والحذف يحدث حين يتم إسقاط عنصر بنيوى أساسى من جملة أو فقرة"[٢]، وظاهرة الحذف لها حضورها القوى فى الشعر بصفة خاصة واللغة بصفة عامة، وقد سجلت هذه الظاهرة حضورها فى هذه القصيدة. وقد يكون المحذوف حرفا كما فى قوله:

---

(١) محمد الهادى الطرابلسى، خصائص الأسلوب فى الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ١٩٩٧، ص٣٥٩

(٢) برونوين ماتن، فيرتياس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، الطبعة الأولى، ١١٥٩، ترجمة عابد خزندار، المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٨، ص٨٣.

وليـل إذا ماقلـت قـد باد فانقضـى　　　　تكشـف عـن وعـد مـن الظـن كـاذب

حيث حذف الحرف رب قبل كلمة ليل. وهناك حذف الموصوف والاستعاضة عنه بصفته، على نحو ما نجد فى البيت الأول، حيث حذف الشاعر الرياح واكتفى بصفة من صفاها، وهى الجنائب، كما حذف الشاعر النياق واكتفى بصفة من صفاها وهى النجائب. وقد اعتمد الحذف هنا على معرفة المخاطب للكلمة المحذوفة، وذلك من خلال الذخيرة اللغوية التى يعرفها المخاطِب والمخاطَّب، حيث يعرف أبناء لغتنا مدى الترابط ين الصفة والموصوف فيما سبق، وهذا ما سوّغ حذف الموصوف، وتجلت وظيفته فى الاختصار الذى يؤدى إلى إقامة الوزن، ويحرك ذهن المخاطًب. وقد يحذف الشاعر الصفة ويكتفى بذكر موصوفها، على نحو ما نجد فى قوله:

فقلــت وقــد نكبــت عنــه لطيــة　　　　ســلام فــإنا مــن مقــيم وذاهــب

فقد حذف الشاعر صفة كلمة طية، فلا يعلم المتلقى هل هى طية عظيمة أم طية حقيرة، ولكن هذا الحذف يطلق لخيال المخاطَب العنان لينتج هو الصفة التى يتخيلها. وقد يحذف الشاعر شبه الجملة، على نحوما نجد فى قوله:

وحيــدا تهــادانى الفيــافى فــأجتلى　　　　وجــوه المنــايا فى قنــاع الغياهــب

ولا جــار إلا مــن حســام مصــمم　　　　ولا دار إلا فى قتـــــود الركائـــــب

ولا أنــس إلا أن أضــاحك ســاعة　　　　ثغــور الأمــانى فى وجــوه المطالــب

ففى قوله: ولا جار إلا، وقوله ولا دار إلا وقوله ولا أنس إلا نجد أن

هناك محذوفا هو شبه الجملة "لى" أى ولا جار لى ولا دار لى ولا أنس لى، وقد أسهم هذا الحذف فى توسيع الدلالة ليشمل انعدام الجار والدار والأنس عموما، مما جعل الوحشة شاملة تشمل الكائنات جميعا فى هذه اللحظة، وليست الذات الشاعرة فقط. وقد كان لذكر " وحيدا تهادانى... " دور فى توجيه مؤشر التلقى نحو الذات الشاعرة، مما ساهم فى عملية التصور لشبه الجملة المحذوف "لى"، وكان حذفها موسعا لشمول دلالة الوحشة التامة فى هذه الرحلة الجسورة. وقد يجتمع حذف الفاعل والمفعول به فى الجملة الواحدة، وذلك كما فى قوله:

فسلى ما أبكى وسرى بما شجى   وكان على عهد السرى خير صاحب

حيث نجد فاعل سلّى ومفعوله محذوفين، وأيضا فاعل سرّى ومفعوله، ولكن المتلقى لا يجد كبير عناء فى التوصل إلى هذه المحذوفات، حيث يعرف أن الفاعل هو فى الحالتين ضمير مستتر تقديره هو يعود على الجبل، وأن المفعول به ضمير مستتر يعود على الذات الشاعرة نفسها. وقد نهض هذا الحذف بدوركبير فى الدلالة، حيث قام بتوسيع الدلالة ليتجاوز التفاعل مع الذات الشاعرة بمفردها، إلى التفاعل مع الكون كله فى اللحظة التاريخية التى اشتبك فيها الجبل مع الشاعر وفى اللحظات التاريخية التابعة لها حتى وقتنا هذا بل إلى ما شاء الله. ومن هنا فإن ظاهرة الحذف نهضت بعملية اختصار للألفاظ ساعدت على دخول البنى الصغرى ضمن الحيز الذى يريده الوزن، وقامت بعملية تفاعل حقيقى بين هذه البنى والرصيد الثقافى والمفهومى للمخاطَب.

أثر الوزن والقافية على البنى الصغرى فى هذه القصيدة:

ولقد لعب الوزن دورا كبيرا فى إكساب الجملة فى هذه القصيدة هذه السمات الخاصة."إن الوزن كما هو معروف يدخل الكلمات فى تنظيم مقطعى معين، وهذا يستدعى ـ بطبيعة الحال ـ الكلمات التى تناسب هذا التنظيم، كما أن الوزن يعيث فى أجزاء الجملة، فيدفع بعضها فى المقدمة ويؤخر بعضها، ويرتب بينها بطريقة خاصة، حتى تأتى القافية مستقرة فى موضعها المقدر فتمثل فاصلا صوتيا أو سكتة فى توالى النطق وتتابعه تهيئة لبيت جديد، أو ـ إن شئنا ـ لدائرة مقطعية جديدة تعرف بوحدة الإيقاع للقصيدة."[1].فقد كان الوزن ذا دور فاعل فى الشكل الذى ظهرت عليه البنى الصغرى، وكان وجوده مبررا قويا فى عملية الترتيب الكبيرة بين كلماتها، وقد كان كل ذلك من أجل المحافظة على إيقاعه، والتمهيد لمجئ القافية فى موضعها الذى رصدت له. ولوجوده كان المتلقى مهيئا لتقبل ما جاءت عليه البنى الصغرى من سمت ربما يجد المتلقى صعوبة فى تقبله لو لم يكن الوزن موجودا ضمن قصدية الشعر. فالمتلقى فى اللغة التداولية قد يجد صعوبة كبيرة فى تقبل أشكال التقديم والتأخيرالتى وردت فى هذه القصيدة، ولكنه بسبب من قصدية الشعر واتخاذ الوزن والقافية نسقا معتمدا لا يرى غرابة فى ذلك، بل يستشعر المتعة من خلال الدهشة التى أحدثها شكل البنى الصغرى فى هذه القصيدة.

كما كان للقافية أثرها على البنى الصغرى فى هذه القصيدة. "وهناك

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة فى الشعر العربى، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجى القاهرة، ١٩٩٠، ص٣٨.

ثلاثة محاور يمكن تناول القافية من خلالها وتلمس دورها فى الشعر القديم الذى أوثر أن أسميه شعر البيت، وهى"

أ. المحور الصوتى: وأعنى به هنا الجانب المحدد الذى يظهر فى تكرارأصوات القافية.

ب . المحور المعجمى: وهو يتضمن بالضرورة المحور الصرفى.

ج . المحور التركيبى: وهو تمثل واع ونسيج متشابك لكل المنطوقات المنطوقة والعميقة.

وهذه المحاور تتداخل تداخلا حميما حيث لا يمكن فصلها فى الجملة الحية، ولذلك يحسن تناولها متداخلة."[1]. ومن المعروف أن القافية فى الشعر العربى قد تأتى وقفا للبيت فقط، وقد تأتى وقفا للبيت والقصيدة. ولكنها فى هذه القصيدة تأتى وقفا للبيت والقصيدة. وهناك كلمات مرصودة لللقافية فى هذه القصيدة، وكان لها إسهامها فى خلخلة نظام البنية الصغرى الطبيعى. من ذلك قوله:

وليل إذا ما قلت قد باد فانقضى تكشف عن وعد من الظن كاذب

فقد رصد الشاعر كلمة " كاذب" للقافية مما جعله بفصل بين الصفة والموصوف رغم قوة العلاقة بينهما. فكلمة كاذب صفة لكلمة وعد. ومن المعروف أن الصفة تأتى بعد الموصوف، ولكن الشاعر لو حافظ على الترتيب الطبيعى للجملة، فقال تكشف عن وعد كاذب من الظن لانكسر

(١) محمد جماسة عبد اللطيف، السابق، ص ٩٩.

الوزن، ولضاعت القافية، ولانتفت الفائدة الموسيقة والفائدة المعنوية معا من هذا التقديم والتأخير. ويبدو الاختلاف الدلالى والتشابهات فى التصريع، حيث نجد التشابه ين الكلمتين الجنائب والنجائب فى عدد الحروف وغالبية ترتيبها، حيث اختلف الترتيب فى حرفين فقط من مجموع سبعة حروف، ولم يكن اختلاف الترتيب متباعدا، فى حين اختلفت الدلالة، مما أعطى لفتة موسيقية عالية فى أول بيت من أبيات هذه القصيدة، وهيأ المتلقى إلى هذه اللفتات الصوتية الكثيرة المبثوثة فيها.

الترديد الصوتى بين البنى الصغرى:

يبدو التراسل الصوتى فى هذه القصيدة ذا وضوح بارز، وهذا التراسل يظل فاعلا على مستوى البنى الصغرى، حتى إنه يشمل النص كله. وقد تجلى ذلك من خلال اعتماد الحرفية والإلحاح عليها، حتى بدا التجاوب بين هذه الحروف المكررة له هيمنة واضحة فى موسيقى النص. وقد حظى حرف الباء بهيمنة واضحة على حروف النص كله، حيث تكرر بصورة لافتة، وساهم فى حضوره القوى فى هذا النص اعتماده رويا فى القافية، وهو حرف انفجارى يلفت السمع بقوة إلى نطقه. ورغم تردده البارز فى القافية فإن الشاعر يردده بغزارة أيضا فى غير القافية، مما يجعله متجاوبا مع صوت القافية، ويسهم بالتالى فى هيمنة هذا الحرف على حروف القصيدة كلها. كما نجد كتلة من الأبيات تسجل تكرارا ملحوظا لحرف معين، ثم بغادره الشاعر، ولكنه يرجع إليه مرة أخرى، مما يساهم فى الترديد الموسيقى، حيث نجد أبياتا ثلاثة متتابعة تسجل تكرارا واضحا لحرف الطاء، حيث تكرر فيها ست

مرات، وهذه الأبيات تبدأ بقوله:

فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس تطلـع وضـاح المضـاحك قاطـب

فقد جاء حرف الطاء فى كلمة أطلس وكلمة تطلع وكلمة قاطب، واستمر تردده فى البيتين التاليين، حيث جاء فى كلمة قطعان وكلمة طماح وكلمة يطاول. بعد ذلك غادره الشاعر ثم عاد إليه، حيث جاء فى كلمة موطن وكلمة مطى وكلمة لاطم وكلمة طوتهم وكلمة طارت وكلمة طالع وكلمة طية. كما أن حرف اللام يتكرر بصورة مكثفة، حيث سجل تكرارا ملحوظا عبر البنى الصغرى، وكان لهذا التكرار أثره فى عملية العلو الموسيقى الظاهرة فى هذا النص. وقد ساعد هذا التكرارعلى بث التجاوب الموسيقى بين البنى الصغرى المؤسسة للنص. واستمر هذا الصوت متجاوبا على مدار القصيدة كلها. كما يلفت النظر هذا الترديد المكثف لحرف السين فى الأبيات الأخيرة حيث تكرر ست مرات فى الأبيات الثلاثة الأخيرة، مما يعكس جوا من الهسيس يتواءم مع الجو الهامس فى هذا الليل. كما ترددت حروف أخرى بنسب متفاوتة، بين البنى الصغرى على مدارالنص كله. كما أن الشاعر لا يكتفى بترديد حرف واحد، وإنما يتجاوز ذلك إلى ترديد أكثر من حرف، أو يعمد إلى كلمة كاملة فيرددها كما هى من خلال ذكر كلمة أخرى يحتوى مقطع منها على حروف الكلمة الأولى كاملة. مما يكرس لنغمة موسيقية لافتة، على نحوما نجد فى كلمتى النوى والنوائب، حيث نجد حروف كلمة النوى موجودة بالكامل ضمن حروف كلمة النوائب. وما نجده أيضا بين كلمتى وضاح المضاحك حيث نجد ثلاثة حروف كاملة من كلمة وضاح تتردد ضمن كلمة المضاحك، ويأتى هذا الترديد مباشرة بين الكلمتين،

فلايفصل الشاعر بينهما بفاصل قد يقلل من علو النغمة الموسيقية. وقد يكرر الكلمة كاملة بكل حروفها، ولكن نجد اختلافا فى ترتيب حرفين على نحو ما نجد بين كلمتى الجنائب والنجائب مما يكون له إسهامه المرتقع فى علو النغمة الموسيقية اللافتة، ولفت ذهن القارئ إلى حركة تشكل المعنى وتشعبه من خلال اختلاف الترتيب بين هذين الحرفين. ومن هنا فقد كان لترديد الحرف بكثافة إسهامه الواضح فى التجاوب الصوتى على مستوى البنية الصغرى مفردة وعلى مستوى البنى الصغرى مجتمعة فى النص، وأدى بالتالى إلى ارتقاع النغمة الموسيقية عبر الخطاب الشعرى فى هذه القصيدة.

ثالثا: الشريحة من الخطاب:

يبدو للمتأمل فى هذه القصيدة أنها تتمحور حول ثلاث شرائح، وتطالعنا شريحتان لهما وضوح بارز: الشريحة الأولى تصور الرحلة فى المساء من الشرق إلى الغرب، والشريحة الثانية يستأثر بها الجبل، وقد انقسمت الشريحة التى تتناول الجبل بدورها إلى قسمين: القسم الأول يبدو فيه الجبل منظورا إليه من الخارج، وكان صوت الراوى هو المهيمن، أما القسم الثانى فينقل صوت الجبل، ويغوص إلى الداخل، ويتحول الراوى إلى مروى عليه، ويعطى للجبل سلطة الحكى حتى البيت الأخير، حيث أخذ الراوى الأساسى سلطة الحكى من الجبل، وختم القصيدة بهذا البيت. ويمكن اعتبار البيت الأخير شريحة ثالثة، ينهض خيال المتلقى بتكوين ملامحها. **وقد كان التفرد فى البداية هو النغمة السائدة فى حين كانت الثنائية: الذات الشاعرة والجبل هى النغمة السائدة فى الشريحة الثانية. وقد أسهمت الشريحة الأولى فى الشريحة الثانية، حيث رأينا الثنائية فيها أقرب إلى المناجاة منها إلى الحوار.**

وفى هذا النص تسهم الشريحتان الظاهرتان فى تشكيل بنيته الكبرى، الشريحة الأولى تتشكل من خلالها رحلة الذات الشاعرة فى الليل البهيم، وهو وحيد منفرد ثم تسلم هذه الشريحة الأولى إلى شريحة ثانية هى البنية التى يتشكل من خلالها وصف الجبل، وهى البنية المستهدفة بالأساس فى هذا النص.

الشريحة الأولى:

تبدو ظاهرة الرحلة فى الشريحة الأولى فى هذه القصيدة للشاعر الأندلسى ابن خفاجة. وعنصر الرحلة عنصر أصيل فى تاريخ البشرية. ومنذ بداية الشعر العربى وجدنا اهتماما بالغا بوصف الرحلة، خصوصا فى بداية القصيدة، بعد الوقوف على الأطلال. وتعد الرحلة من الثيمات الأصيلة فى الأدب العالمى كله، الكل يعرف رحلة أوديسيوس عبر البحار، وذلك كما صورتها فى الأدب اليونانى ملحمة هوميروس الخالدة " الأوديسة "، كما يعرف أيضا رحلات السندباد البحرى فى الأدب العربى كما صورتها ألف ليلة وليلة، كما أن رحلة جلجاميش فى الأدب البابلى والسومرى لها حضورها الفذ فى ضمير الإنسانية. وفى هذه القصيدة للشاعر الأندلسى الشهير ابن خفاجة نجد اعتماد ثيمة الرحلة، بل والدخول بها إلى عالم خيالى لافت، حيث أشار إلى السرعة الفائقة لتحركه، فهو لا يدرى بسبب سرعته الفائقة. هل الرياح السريعة هى التى تحمله وتتحرك به أم الخيول فائقة السرعة هى التى تنطلق به؟. وهنا نجد التعالق النصى، حيث يتعالق هذا النص لابن خفاجة الأندلسى مع ما ورد فى القرآن الكريم عن سيدنا سليمان عليه السلام من تسخير الريح له، يأمرها فتحمله إلى حيث يشاء.

وهنا يبدو التأثر بالقرآن الكريم فى قول الذات الشاعرة:

"بعيشـك هـل تـدرى أهـوج الجنائـب   تخــب برحلــى أم ظهــو النجائــب"

حيث يستدعى هذا القول من الذات الشاعرة ما ورد فى القرآن الكريم عن سليمان عليه السلام، حيث يقول تعالى: "ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير"[(١)]. كما أن قوله " أم ظهور النجائب " استدعاء لظاهرة الرحلة على ظهور النياق النجيبة فى الأدب العربى، وذلك كما تمثله القصيدة الجاهلية خصوصا فى المعلقات، وما يستدعى ذلك من علاقة قوية بين سير هذه النياق والوزن الشعرى، حيث كان الشاعر يعالج وزن قصيدته وهو راكب ناقته، وبذا نجد فى البنية العميقة لهذا البيت الحس التراثى المرتفع. كما يبدو بوضوح التأثير الأدبى، والتأثير الأدبى قد يكون:

" ا. تقبل سلطة رمزية لنص سابق أو معاصر.

ب . الخضوع لنزعة أدبية أو تيار عام.

ج . الوقوع تحت تأثير مثاقفة أدبية، بحكم علاقات القوى التى تخضع لدول كبرى، آداب الدويلات الصغيرة."[(٢)].

كما يأخذ القسم "بعيشك" مركزا ثقيلا فى مفتتح القصيدة، لأنه أقسم

---

(١) القرآن الكريم، سورة سبأ، آية ١٢.

(٢) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبنانى، سوشبريس المغرب، ١٩٨٥، ص٣٠.

بالعيش، أى العمر، فكان هذا القسم بؤرة دلالية تشع ضوءها على القصيدة كلها، لأنها استدعت العمر والمصير، فكان الزمن ذا ثقل خاص لأنه مرتبط ارتباطا كبيرا بالحياة والفراق. كما أن استخدام الضمير الثانى "أنت" فى بداية القصيدة وذلك كما بدا فى القسم "بعيشك" يكرس لبنية حوارية منذ البداية، لا تعتمد الصوت الواحد، ويظل البيت مخايلا من ناحية الشخصية الثانية التى تتوجه لها الذات الشاعرة، حيث يظل المتلقى فى حالة من عدم الحسم، بالنسبة لهذه الشخصية، وما إذا كانت شخصية حقيقية أم أن الذات الشاعرة جردت من نفسها شخصا تحاوره، فيتحول الخطاب من خطاب بين مرسل ومتلق إلى خطاب بين المرسل وذاته. مع وضع المتلقى فى الاعتبار. والمروى عليه . هنا رغم وجوده فى البنية النصية بوضوح من خلال "بعيشك" لم يتكلم، وإنما ظل صامتا يتلقى سرد الراوى دون اعتراض أو قطع. وكان للصمت الكبير من قبل المروى عليه الموجود بوضوح فى البنية النصية دور فى عملية الإيحاء بأن الراوى ربما يكلم نفسه، كما ظهر أثر صمته أيضا فى تحرك فهم المتلقى إلى قبول الإيحاء بالموافقة التامة على ما يقوله الراوى، أو الرفض التام لما يقوله لدرجة عدم التعليق أصلا. ولا تتضح هوية المروى عليه من خلال هذه البنية النصية وضوحا كاملا، فلا نعرف عنه شيئا مثل سنه أو ملابسه أو طريقة تفكيره وغير ذلك، ولكننا نعرف أنه ذكر، وذلك من خلال القسم " بعيشك " فى أول القصيدة الذى يتوجه لمخاطب وليس لمخاطبة، وإذا كانت المخايلة تظل موجودة إذا كسرت الكاف، فيتحول الخطاب إلى أنثى،فقد تأكد التوجه إلى ذكر من خلال الاستفهام " هل تدرى" الذى يتوجه لذكر ولا يتوجه لأنثى، لأنه لو

كان متوجها لأنثى لقال "هل تدرين".

وقد بدا من خلال تقدم الراوى فى عملية السرد فى المقطع الأول أن المروى عليه قد أفلت منه. وكانت هذه البداية الحوارية إرهاصا بالحوار الكبير اللافت مع الجبل،كما تجسد فى الشريحة الثانية من هذه القصيدة. ويبدو التفاعل الثنائى بصورة واضحة بين الذات الشاعرة والجبل من خلال فعل الكلام. وذلك من خلال القول من الجبل ورد الفعل تجاه هذا القول من الذات الشاعرة. كما بدا عدم الحسم فى هذه البنية التخييلية التى اتخذت من الاستفهام تجليا لها، حيث تتحدى الذات الشاعرة هذا الصاحب، وتقسم عليه بحياته نفسها أن يكون على يقين من الوسيلة الحقيقية لهذه الرحلة السريعة جدا، وما إذا كانت الرياح هى التى تسرع به أم ظهور الخيول النجيبة. كما يبدو التأثر بالمعجم الدينى، منذ الشريحة الأولى، خصوصا فى القرآن الكريم فى هذه القصيدة للشاعر ابن خفاجة الأندلسى، فنجد فيها الكثير من المفردات والتراكيب التى لها حضورها الواضح فى القرآن الكريم مثل المشارق ـ والمغارب. وهذا يكشف عن ثقافة دينية أصيلة، وحس إيمانى عميق، ويبين مدى تأثر الشعراء فى جميع العصور بالنص القرآنى المقدس، ومن هؤلاء الشعراء ابن خفاجة فى العصر الأندلسى. "وعلى الرغم من أن اللغة البشرية لا تعرف الخطابات النقية فإن درجة التهجين فى الخطاب تتفاوت من خطاب إلى آخر"[١]. وهنا يبدو تعجب الذات الشاعرة نفسها من السرعة أثناء رحلتها. كما أن ظهور الذئب فى

---

[١] عماد عبد اللطيف، إطار مقترح لتحليل الخطاب التراثى، تطبيقا على خطب حادثة السقيفة، مجلة الخطاب، العدد١٤، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمرى، وزو، ص٢٠٧.

نهاية هذه الشريحة يتراسل مع الكثير من قصائد الشعر العربى التى رسمت لوحات لا تنسى لهذا الحيوان المدهش على نحو ما نجد فى ذئب الفرزدق وذئب أبو العلاء المعرى. وقد ساعد ظهور الذئب فجأة واختفائه فجأة على بث دلالة الرعب والتفرد فى هذا الليل البهيم، وأسس للشجاعة الفائقة للذات الشاعرة التى تضع نفسها فى مواضع لا يقدر عليها إلا أولو العزم من الأبطال. وقد أسهم الضمير الأول " أنا " الذى استمر على مدار الشريحة الأولى بدور واضح فى تماسك هذه البنية وترابطها، كما أسهم تتابع الجمل والمتواليات السردية وأدوات الربط فى هذا التماسك النصى ومقبوليته للفهم.

الشريحة الثانية:

تسلم هذه الشريحة الأولى إلى شريحة ثانية لها حضورها الأبرز فى النص، وتأخذ كتلة نصية أكبر من سابقتها، ولثقلها الواضح منحت النص عنوانه بما ينهض به العنوان من دور بالغ فى تشكيل البنية النصية الكبرى للقصيدة، وتعلو النغمة الدرامية فيه بصورة فائقة عن سابقتها. وهنا يبدو تتابع الأحداث ذا ترابط واضح، فحادث انطلاق الرحلة فى الليل لا يمنع من لقاء الجبل فى هذه الرحلة، وهنا تسلم الشريحة الأولى إلى الشريحة الثانية بطريقة تقوم على الترابط بين أجزاء الخطاب. يرسم الشاعر الأندلسى ابن خفاجة فى هذه الشريحة الثانية صورة حية لجبل شامخ فى الطبيعة مر عليه ذات مساء، فأقام حوارا معه. هذا الحوار يكشف عن طبيعة الشاعر نفسه ورؤيته للحياة، وقناعته بأن الحياة لا تسير فى اتجاه واحد، ومن هنا لابد من الحوار

حتى يمكن التلاقى بين الكائنات. ويبدو الجبل من خلال نظرة الشاعر له ممثلا للطموح والرفعة، وللتفكير المتأنى، وكأنه شيخ وقور عركته الدنيا وعركها، فأصبح ذا تجربة عريضة وفلسفة متأنية ويكشف عن حس إنسانى مرتفع. وقد بداالتجمع التصويرى فى بداية الجزء الخاص بالجبل من خلال إلقاء الضوء على صورة الجبل من الخارج، حيث كان الجبل منظورا إليه من الخارج، فبدت صفات الجلال متمثلة فى هذا الطول المهيب، حيث يزحم ليلا شهبه بالمناكب، والضخامة الفائقة، حيث يسد هذا الجبل الضخم مهب الريح من كل وجهة. وهنا يبدو تناغم المشهد مع جلال كائنات الطبيعة، حيث يبدو منها الجبل والريح والشهب والليل، ويبدو الجبل فى جلاله لا يقل جلالا عن هذه الكائنات الجليلة. ولكن هذا الجلال لا يستمر حتى النهاية، ومنذ إصاخة الذات الشاعرة لهذا الجبل حتى يتحول الكائن الشديد الجلال والمهابة إلى كائن إنسانى شديد الرقة والوداعة، يبكى كما الإنسان على رحيل الصحاب وينزف دموعه فى فراقهم. كما يتراسل هذا الجبل الشامخ مع جبل امرئ القيس "أبانا"، حيث امرؤ القيس يقول فى معلقته:

كـــأن أبانا فى أفـــانين ودقـــه   كبـــير أناس فى بجـــاد مزمـــل[1].

وإذا كانت صورة الجبل عند امرئ القيس ـ وهو من شعراء العصر الجاهلى ولم يدرك الإسلام ـ تستدعى صورة الأب فى الديانة المسيحية، وذلك من خلال كلمة "أبانا"، فإن صورة الجبل عند ابن خفاجة الأندلسى ـ

[1] ديوان امرئ القيس، ضمن دواوين الشعراء العشرة، صنعة محمد فوزى حمزة، مكتبة الآداب، ص٣٥.

وهو شاعر مسلم ـ تستدعى صورة الشيخ فى المنظور الإسلامى. وهنا يظهر بوضوح المدى الكبير لتغلغل الفكر الدينى فى نفوس الشعراء، ومدى فاعليته الكبيرة فى إنتاجهم. وقد تميزت هذه الشريحة فى هذه القصيدة بالقدرة التشخيصية العالية، حتى تحولت إلى رمز فنى له حياته المتجددة على مر العصور. وقد تميز التشخيص فيها بالاستمرار فيه، فهو ليس تشخيصا جزئيا، وإنما تشخيص كلى، حيث بدا تشخيص الجبل بصورة مستمرة، هذه الاستمرارية والإلحاح عليها تجعل المتلقى لا يعرف بالتحديد هل الجبل هو الذى يتكلم من خلال الشاعر أم أن الشاعر هو الذى يتكلم من خلال الجبل. كما تبدو براعة الذات الشاعرة وقدرتها على استخدام أسلوب الكناية فى هذه الشريحة، حيث يقول: "وأرعن طماح الذؤابة باذخ". فهذا الوصف كناية عن الجبل، وهذه الكناية تنهض بتصوير هذا الجبل فى حالة من العلو والطموح الكبير. كما أن اهتمام ابن خفاجة بالمحسنات البديعية يظل مستمرا فى هذه الشريحة أيضا.

وتبدو الثنائيات فى هذه الشريحة الثانية بصورة قوية جدا، حيث يبدو الجبل المقيم شاهدا على ما مر به من تقلبات، وما نزل بساحته من تقى ورع، وقاتل هارب. وتبدو الشخصيات فى هذه الشريحة متنوعة بين الشخصيات الحية والشخصيات الجامدة، وتبدو الشخصية الحية فى السارد الدرامى، الذى يسرد أحداثا يشارك فيها ويقوم بها، "إن سارد نص ليس فى الواقع سوى متحدث متخيل أعيد تكوينه انطلاقا من العناصر الشفهية التى تستند إليه "[1]. وقد ظهرت هذه الشخصية منذ بداية الشريحة الأولى،

[1] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ص٢٤، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ص٢٤.

واستمرت عبر الشريحة الثانية والثالثة. ومن صفات هذه الشخصية: حب الرحلة والمغامرة وعدم الخوف، فهو يسير منفردا بالليل عبر مسافات طويلة، وفى مناطق موحشة، ومن صفات هذه الشخصية المعرفة بالتراث العربى الأدبى والدينى، والقدرة أيضا على التأمل واستنطاق الجمادات، ومعرفة ما توحى به هذه الكائنات الجامدة. ومن صفاته أيضا الدراية القوية بركوب النياق السريعة، والتنقل بها عبر الصحراء الموحشة. ومن صفات هذه الذات الشاعرة ـ كما تجسدت من خلال النص ـ أيضا التقوى والتفكر فى خلق الله سبحانه وتعالى، ومن صفاتها الجسدية الصحة والفتوة، حيث نجد لديها القدرة الفائقة على الحركة والمغامرة، ومن صفاتها العقلية قوة العقل والتميز بالذكاء الذى يستنطق الكائنات الجامدة، ومن صفاتها النفسية الرقة والتعاطف مع كائنات الطبيعة والاندماج فيها. كما تبدو طبيعة الإنسان عموما، حيث وهبه الله القدرة على الحركة والتنقل من مكان إلى مكان. أما أبرز الشخصيات الجامدة المتحولة فى النص إلى شخصية إنسانية فهى هنا شخصية الجبل، وهى شخصية محورية خصوصا فى الشريحة الثانية، وأبرز صفات هذا الجبل: الضخامة الفائقة، حيث نجد فيه ضخامة الطول الذى يطاول أعنان السماء بكتفه، والضخامة الفائقة فى العرض، حيث نجده يسد مهب الريح من كل وجهة، ويزحم الشهب والنجوم بالليل، ويبدو وصف الجبل بالضخامة الفائقة مستدعيا لضآلة الإنسان أمام كائنات الطبيعة ذات الضخامة. وهو وقور، وكأنه شيخ ملئ بخبرات السنين وتجاربها. وهنا يكمن الإنسانى فى الجبل، كما أن الغيوم تصنع حول رأسه عمائم سودا، وذكر العمائم السود هنا يستدعى عمائم العباسيين السوداء، وهى عمائم مشهورة

فى تراث الدولة العباسية، حيث كانت هذه العمائم السود من ملامح الجنود العباسيين، ومن ملامح خلفائهم، وكانت من شعار الدولة العباسية. وهنا يكتسب الجبل سلطة تذكر بسلطة الخلفاء العباسيين، ويبدو الجبل حزينا مكتئبا قد أرهقته السنون الطويلة، ورحيل الصحاب، تماما مثل الدولة العباسية التى أرهقتها السنون الطويلة، وبدا عليها الاكتئاب، وانفصل عنها بعض ولاياتها، تماما مثل الجبل الذى فارقه الصحاب. وكأن هذا الجبل يتلاقى فى شموخه والرحلة الزمنية الطويلة التى يعيشها ورحيل الشخصيات عنه وبقائه كما هو مع الدولة العباسية التى ظلت مرفوعة الراية قرونا عديدة. كما ينهض اللون الأحمر فى قول الذات الشاعرة عن سود العمائم بأنها " لها من وميض البرق حمر ذوائب" باستدعاء لون الدم، وما يذكره التاريخ عن الدماء الكثيرة التى تراق فى التاريخ الإنسانى، ومنها بطبيعة الحال فترة الحكم العباسى، خصوصا فى البداية التى ارتبطت بغزارة الدماء التى أريقت، حتى تم التخلص من حكم الدولة الأموية، وتثبيت الحكم للعباسيين، بل وصل الأمر إلى أن أريقت دماء بسبب صراع العباسيين أنفسهم فيما بينهم من أجل الوصول إلى سدّة الحكم، وما الصراع الشهير بين الأخوين الأمين والمأمون على العرش بغائب عن الأذهان. وقد سقطت الدولة العباسية فى النهاية على أيدى التتار، مصحوبة بمذبحة مدوية. وبذا يبدو الأثر الكبير للسياق التاريخي والاجتماعى فى تشكيل الخطاب، سواء كانت الذات الشاعرة على وعى بهذا التشكيل أم غير واعية به. ولذا "تطالعنا الدراسات المختصة فى حقل التلفظ أن للملابسات الحافة بعملية التلفظ دورا حاسما فى تكييف صيغة البلاغ فهذا لا يفهم فهما عميقا إلا فى ضوء

تلك وعلى أساسها"[1]. وقد بدا الجبل كأنه شيخ متلفع، وهذا الجبل من صفاته النطق ـ رغم صمته ـ فهو ينطق بلسان الحال، ويلقى العبر الكثيرة من واقع تجاربه التى يمر بها على مدار السنين، وهو حساس حساسية مفرطة، يصاحب البشر على اختلاف أنواعهم، ويحزن على فراقهم، وتسقط دموعه، وترتفع تأوهاته بسبب هذا الفراق، كما يبدو من صفاته التبتل والتضرع إلى الله عز وجل، والتقوى التى تجعله يراقب الله فى كل شئ. وتبدو طبيعة الجماد بوضوح فى هذا النص، من حيث الثبات الظاهر، وعدم القدرة على الحركة والتنقل. ويبدو التردد بوضوح بين المرجعين فى هذه الشخصية الشبيهة بالإنسانية، المرجع الأول لعالم الجماد، متمثلا فى الجبل، والعالم الثانى هو العالم الإنسانى بما يمور به من شكوى، ومحاولة دؤوب لتحقيق السعادة. وقد بدا الجبل فى هذه القصيدة ذا رغبة عميقة فى الفعل، أى فعل الاحتفاظ بالأصدقاء، من رعب الوحدة، "والحال أن الوجود الأصيل هو الوجود مع الآخرين وبهم ومن خلالهم، عالم الآخرين الذين عاشوا ويعيشون وسيعيشون على هذا الكوكب وينقلون تجاربهم لنا بوساطة السرد"[2]. ولكن قدرة الجبل على الفعل ضعيفة، وقد حاول أن يكتسب الذات الشاعرة إلى صفه، بأن تظل معه ولاتفارقه، ولكن سرعان ما غادرت الذات الشاعرة الجبل من أجل "طية". وهنا تبدو قدرة العالم الإنسانى متمثلا فى الذات الشاعرة على الفعل، حيث بدا شعورها بوجوب الرحيل عن الجبل والرغبة فيه، ومن ثم

[1] محمد الناصر العجيمى، الخطاب السردى، نظرية **greimas**، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩١، ص١٣١.

[2] مجموعة باحثين، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، الطبعة الأولى، ترجمة سعيد الغانمى. الدار البيضاء/ بيروت/ المركز الثقافى العربى، ١٩٩٩ ص٢٩.

قدرتها على الفعل فى مقابل عالم الجماد . متمثلا فى الجبل . الذى ظل ساكنا. كما يبدو التحول فى طبيعة الراوى فى هذه القصيدة، حيث نجد نوعا من الأريحية والديمقراطية، فيتحول الراوى إلى مروى عليه. وقد بدا ذلك بوضوح فى تحول الذات الساردة التى تنهض بمهمة الحكى إلى مروى عليه، فيتخلى عن سلطة الحكى . رغم بريقها . ويمنحها للجبل. وقد بدا المروى عليه حاضرا فى نص القصيدة نفسها منذ البداية، وذلك حينما توجه الراوى إلى مروى عليه كما تجسد فى قوله فى البيت الأول:

"بعيشك هل تدرى أهوج الجنائب   تخب برحلى أم ظهور النجائب"

مانحا للقصيدة منذ البداية نوعا من الدرامية فى صورتها البسيطة، ومهد فى الوقت نفسه للحوار الكبير اللافت مع الجبل، وتحول الراوى الذى أسهم فى رسم ملامح خاصة للجبل من الحكى الذى يقوم على الوصف إلى مروى عليه ينصت للجبل الذى أخذ سلطة الحكى ليكشف عن جوانب لافتة فى هذه القصيدة. "وهكذا يمكن للمروى عليه أن يمارس سلسلة كبيرة من الوظائف للسرد، فهو يمثل حلقة وصل بين الراوى والقارئ، وهو يساعد على تأسيس الإطار السردى، ويفيد فى تمييز الراوى، ويؤكد موضوعات معينة، ويسهم فى تطوير الحبكة، ويصبح الناطق عن أخلاق العمل، واعتمادا على ما إذا كان الراوى بارعا، أم غير كفء، واعتمادا على ما إذا كانت مشكلات التقنية السردية تثير انتباهه أم لا، واعتمادا على ما إذا كان سرده يتطلبها أم لا، فسوف يكون المروى عليه، من الواضح، مهما تقريبا، وسيؤدى عددا من الأدوار الكبيرة أو الصغيرة، وسيكون مستخدما بطريقة

دقيقة وأصيلة. ""[1]. وقد بدت شخصية الجبل فى النهاية ذات معالم واضحة.

الشريحة الثالثة:

ثم يأتى البيت الأخير لكى يؤطر لشريحة ثالثة، حيث تستمر ثيمة الرحلة فاعلة، فتتحرك الذات الشاعرة فى استكمال رحلتها، ولكن فى اتجاه آخر بعيدا عن الجبل، ولكن النص ينتهى بذلك، مما يجعل هذه الشريحة الثالثة تتشكل من خلال وعى المتلقى وخياله وقدرته على بناء عالمها من خلال مخزونه المعرفى. وتستمر البنية المعرفية للمتلقى فى إنتاج شرائح متتابعة، وهنا يبدو النص مفتوحا. يقول ريكور: "يمكن تحديد التأويلية ليس بوصفها بحثا فى النوايا النفسية المتخفية تحت سطح النص بل بالأحرى بوصفها تفسيرا للوجود ـ فى ـ العالم معروضا فى النص. ما يجب تأويله فى النص هو العالم المقترح الذى يمكن أن أسكنه، وفيه يمكننى أن أشترع إمكاناتى الخاصة"[2].

ولذا "يربط دريدا النص الذى لا يتكرر تأويليا بمستقبل مسيرته المبهمة، فلا أحد يمكنه التنبؤ بمن سيمتلك النص أو ما الاستخدام الذى يمكن أن يندرج فيه. يقول الفيلسوف إنه لا توجد سوى سياقات بلا مركز رسو مطلق. فالنص يهيم على غير هدى متنقلا من قارئ إلى قارئ, وتكرر

---

[1] مجموعة باحثين، نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية الطبعة الأولى، ٧٣، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم صالح، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص٧٥.

[2] مجموعة باحثين، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، الطبعة الأولى، ترجمة سعيد الغانمى. الدار البيضاء/ بيروت/ المركز الثقافى العربى، ١٩٩٩ ص٣١.

علاماته نفسها للقراء بنتائج مختلفة، فتكتسب علاماته غنى يختلف باختلاف السياق. لذا تنشأ استحالة التكرار عن سياقات لا يتناهى اختلافها. "[١].

وتبدو المناسبة بين بداية النص ونهايته، فالبداية تشير إلى رحلة الذات الشاعرة فى بداية الليل، وتستدعى حالة السرى كما هى فى التراث الشعرى العربى، حيث كان لهيب الصحراء العربية حافزا للرحلة فى المساء حيث درجة الحرارة اللطيفة عنها فى الصباح، وإذا كانت البيئة الأندلسية لا تنتمى لعالم الصحراء العربية فى توحش الحرارة فإن الذات الشاعرة هنا تستدعى مخزونها الثقافى لكى تجعل من الليل ظرفا لرحلتها، كما أن ظرف الليل يساعد على التأمل وحسن إصاخة السمع لكائنات الطبيعة وهمساتها. كما أن نهاية القصيدة تشير أيضا إلى استمرار الذات الشاعرة فى رحلتها. وتبدو الحوارية المنقطعة من خلال هذه الشريحة الثالثة، فقد أخذت الذات الشاعرة سلطة الحكى من الجبل، ولم تعطها له بصورة منطوقة مرة أخرى، وقد كان حاسما فقد قال قولته أثناء مغادرته للجبل، وهنا يبدو بوضوح فشل الإقناع من ناحية الجبل للذات الشاعرة بالاستمرار فى الإقامة معه وعدم مغادرته كما غادره السابقون. ويظهر التباين بين الطبيعتين، "و(التباين) يدل على اشتمال الموقف على حالات متعارضة، تؤدى إلى مغايرة، تحدد أبعاد الصراع الدرامى. والتباين هو كذلك، أحد قوانين الترابط لأساسية، وحالة موضوعين متساويين فى الذهن"[٢]. وتظهر الذات الشاعرة مدى الخلاف الحاد بين

---

[١] حسام نايل، فى نقد مركزية العقل ابن عربى ودريدا، مجلة فصول، العددان ٨٣/٨٤.

[٢] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبنانى/ سوشبريس، المغرب، ١٩٨٥، ص٥٥.

طبيعته وطبيعة الجبل من خلال الشطر الأخير "سلام فإنا من مقيم وذاهب" حيث تبدو طبيعة الجبل المقيمة فى مقابل طبيعة الذات الشاعرة الذاهبة، بما يحمله وصف "ذاهب" من ذهاب عبر العالم ومن ذهاب أيضا عن هذا العالم. ولم تتخل هذه الشريحة عن بنية المحسنات البديعية المعتمدة عبر بنى القصيدة المنطوقة كلها، حيث تجلت هذه المحسنات البديعية هنا من خلال بنية التضاد "مقيم/ ذاهب". لترجع العالم إلى ناموسه مرة أخرى، فقد كدنا نعيش تماما فى قلب تداخل العوالم، من خلال انحياز عالم الجماد متمثلا فى الجبل إلى عالم الإنسان، ولكن الذات الشاعرة فى النهاية تقوم بعملية إفاقة لنا، فنرجع إلى الناموس الطبيعى الذى ينتظم الكائنات من وجهة نظرنا. ومن خلال بنية التضاد هذه تتفوق الذات الشاعرة فى الحجاج الذى يسحب البساط من تحت مقولات الجبل المستمرة والتى حاولت بكل قوة أن تكون ذات أثر فاعل فى بقاء الذات الشاعرة معها إلى أطول فترة ممكنة.

رابعا: البنية الكبرى:

تتآزر البنى الصغرى والشرائح الثلاث فى هذا النص من أجل تشكيل بنيته الكبرى، و"تتمثل البنية الدلالية العامة لنص ما فى البنية الكبرى، وعلى حين يجب أن تلتزم التتابعات قيود الترابط الأفقى، لا يجب أن تفى النصوص بهذه القيود فحسب، (لأنها تبدو كأنها تتابعات جملية)، بل بتلك القيود الخاصة بالترابط الكلى"[1]. وتتمحورالبنية الكبرى فى هذا النص حول دلالة مركزية هى دلالة الفراق، فقد بدت ثنائية الثبات / الفراق بوضوح فى هذا

---

[1] فان دايك، السابق، ص٧٥.

النص، حيث هيمن الثبات على شريحة الجبل، فبدا الجبل بهيئته الضخمة ممثلا لعنصر الثبات، وما يستتبعه من وفاء، فبدا مفارَقًا بفتح الراء وليس مفارِقا بكسرها، فى حين شاعت دلالة الفراق فى جميع شرائح النص، ولابد للفراق من شئ ثابت يفارقه. وقد تجاوبت هذه الدلالة المركزية مع الواقع السياسى والاجتماعى لعصر ابن خفاجة الأندلسى، فبدت ملامح غروب الدولة العباسية وبعد ذلك رحيل المسلمين من الأندلس ومن قبل ذلك غروب حياة الذات الشاعرة نفسها تجاوبا مع هذه الدلالة المهيمنة. وقد نهض الربط بين البنى الصغرى والشرائح بدور حاسم فى انسجام الخطاب واتساقه، ومما ساعد على ذلك وجود الشخصية المحورية على مدار بناه، مما أعطى إقناعا لحركة النص من البداية للنهاية، وقد كان لتحولات الضمير دور فى ثراء الحركة وتنوعها. كما نهضت أدوات الربط اللغوية بدور كبير فى تتابع البنى الصغرى، ومنحها تيارا متسقا تسير فيه، مما أسهم فى تشكل البنية الكبرى.

خامسا التراسل بين البنية الداخلية للنص وبنيته الخارجية:

ويتعلق بظروف إنتاجية هذا النص لابن خفاجة الأندلسى النظر إلى البنية الزمنية والمكانية فيه، أما عن بنيته الزمنية فقد عاش ابن خفاجة فى الفترة من ٤٥٠هـ إلى **٥٣٣** هـ أى فى القرنين الخامس والسادس الهجريين. وهى فترة شهدت أحداثا جسيمة وصراعات حادة فى الأندلس وغيرها من بلدان العالم الإسلامى. كما تتمحور البنية الزمنية لهذه القصيدة فى الليل، حيث كان الليل مسرحا زمنيا لأحداثها، فقد دارت أحداثها فى جزء من ليلة مر فيها الشاعر على الجبل، واستنطقه، وأخذ العبر الكثيرة من هذا

الاستنطاق. ومن المعروف أن الليل بهدوئه، ونسيمه العليل يساعد على التأمل فى الموجودات، وهذا ما حدث مع الشاعر الأندلسى ابن خفاجة، حيث استطاع أن يحاور كائنا جليلا، ويستنطقه ويستخلص منه العبرة، أو يسمع صوته.

هذا عن البنية الزمنية الخارجية، أما البنية الزمنية الداخلية فى هذا النص فإننا نجد القصيدة لا تسير فى اتجاه واحد، وإنما تتحرك البنية الزمنية من الحاضر إلى حاضرالماضى، وذلك حينما يأخذ الجبل سلطة الحكى، فيقوم بعملية ارتداد كبيرة إلى الوراء، حيث يحكى ما مر به من أحداث وأشخاص متباينين، منهم الصالح والطالح، ومنهم التائب والمذنب، ومنهم المقيل بظل هذا الجبل راكبا أو ماشيا، كلهم يجد بغيته فى الإقامة بهذا الجبل الوقور، فالمجرم يرى فيه مكانا بعيدا عن عيون العدالة يختبئ فيه، والمتبتل الأواب يجد فيه مكانا يختلى فيه بنفسه مناجيا ربه الذى لا تخفى عليه خافية فى الأرض ولا فى السماء. كما بدت بنية الاستباق أو حاضر المستقبل فى قوله:

"فحتى متى أبقى ويظعن صاحب ‏ ‏ ‏ أودع منه راحلا غير آيب"

وكأن تجربة الماضى المتكررة فى رحيل الصحاب، لن تتوقف فى المستقبل القريب، من وجهة نظر الجبل، وإنما ستستمر مدة طويلة، ولا يعلم أحد نهاية ذلك غير الله سبحانه وتعالى، وقد بدا الضيق الشديد بهذا الوضع من الجبل، فبدت حياته الطويلة ثقيلة الوطأة، صعبة التحمل، وكأن البشرية فى تاريخها الطويل تستعجل نهايتها، فقد ملت من هذه التجربة المتكررة رغم تفردها. وبدا الحس المأساوى واضحا، وهنا تلعب البنية الثقافية والمعرفية

والحياتية دورها العميق فى تشكيل هذا الوعى المأساوى بالمصير، وكان النص الدينى كما هو فى النصوص الدينية الإسلامية، والنصوص الدينية المسيحية واليهودية ذا دور فاعل فى تشكيل هذا الحس المأساوى، ذلك الذى تجسد بصورة واضحة فى قول الجامعة بن داود "باطل الأباطيل، الكل باطل"[١]. ومن هنا فإن الزمن السردى له حضوره الفاعل فى هذه القصيدة "والزمن السردى عند ريكور عام بمعنيين: الأول أنه زمن التفاعل بين الشخصيات والظروف، والثانى أنه زمن جمهور القصة ومستمعيها، أو بعبارة وجيزة، الزمن السردى فى النص وخارجه أيضا، هو زمن الوجود ـ مع ـ الآخرين." [٢]. لقد تحققت الزمانية فى هذه القصيدة، و"هناك إذن نوعان من الزمانية، الأولى زمانية الوجود فى العالم مع الآخرين، والثانية هى الزمانية العميقة التى يكمن مضمونها فى محاولة حل لغز الموت والأبدية"[٣]. أما عن البنية المكانية فى هذه القصيدة للشاعر ابن خفاجة الأندلسى فإنها تتحدد عبر جانبين مهمين، الجانب الأول: الفضاء المكانى الخارجى وهو هنا بلاد الأندلس التى عاش فيها الشاعر ابن خفاجة الأندلسى، والفضاء المكانى الداخلى الذى تتحدد سماته من خلال النص ويظهر منه جانبان: الجانب الأول هو جانب المسافة العريضة التى قطعتها الذات الشاعرة فى الليل، وهو جانب كان يظهر فيه عنصر الحركة النشيطة وسرعة التنقل، وهو جانب عريض جدا، ويمثل مساحة كبيرة من الأرض، مما يدل على النشاط الهائل للذات الشاعرة

---

[١] العهد القديم، سفر الجامعة.

[٢] مجموعة باحثين، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، الطبعة الأولى، ترجمة سعيد الغانمى. الدار البيضاء/ بيروت/ المركز الثقافى العربى، ١٩٩٩، ص٢٩.

[٣] الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ص٣٠

وراحلتها، وقد كثرت فيه الأحداث، وكثرت المناظر، وقل الحوار، وبدا عنصر التأمل متراجعا، وكان منطلق هذه الرحلة من أولى المشارق إلى أخرى المغارب، مما يتواءم مع رحلة الشمس فى ميزان السماوات، وكأن الذات الشاعرة تجعل من نفسها شمسا تنطلق فى رحلتها من الشرق إلى الغرب، وهنا تبدو أسطرة الكائن الحى، أو كأن الذات الشاعرة تتقاطع مع رحلة الإنسان من الميلاد الذى تمثله كلمة " المشارق " إلى الموت الذى تمثله كلمة "المغارب"، وما السرعة الفائقة التى تنقل بها غير إشارة إلى سرعة رحيل الإنسان عبر هذا العالم. أما الجانب الثانى فهو الجبل، وهو الجانب الذى يمثل عنصر الاستقرار والسكون فى القصيدة، "فالجبل مكان للضياع والفقد، الجبل ارتفاع وحاجز ونهاية"[1]. وتتحرك البنية الدرامية عبر هذا الجانب المستقر، حيث نجد المحاورة، أو المناجاة بين الجبل والذات الشاعرة، مما يتواءم مع المكان الثابت الذى يساعد على الحوار وتوليد الأفكار، كما تتحول فى هذا المكان الطبيعة السردية التى تجلت فى المكان السابق إلى طبيعة حوارية ظهر تجليها فى هذا المكان المستقر. وهنا يكتسب المكان أبعادا خاصة تندمج فى الروح الإنسانى، "إن المكان الذى ينجذب نحوه الخيال لايمكن أن يبقى مكانا لامباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشرليس بشكل موضوعى فقط، بل بكل ما فى الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود فى حدود تتسم بالحماية"[2].

---

[1] حبيب مؤنس، فلسفة المكان فى الشعر العربى،، ص٦٦، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، الطبعة الثانية، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٧، ص٣١.

وعلى الرغم من تحديد المكان بأنه الجبل فإن هذا التحديد غير كاف كمحدد إشارى مكانى يعطى المتلقى صورة واضحة المعالم عن المكان، لأن هذا الجبل غير معروف تماما من خلال هذه القصيدة. ويطيب للنقاد وصف هذه الحالة بأن ابن خفاجة هو الذى أنطق الجبل، ولكن ربما كان الجبل هو الذى أنطق ابن خفاجة، أو بطريقة ما نطق كل منهما، مما يدل على فقه ابن خفاجة، وحسن إصاخته السمع لكائنات الطبيعة، التى هى مليئة بالحياة، رغم ما يبدو من صمتها، أمام المتعجلين من سريعى النظرة. ولم يتم تحديد مرجع فى الواقع لهذا الجبل، فلم نعرف له اسما، ولم نعرف له موقعا، مما ساهم فى إظهار الطبيعة التخييلية للخطاب. وهنا تبدو الطبيعة التخييلية لهذا الخطاب، فهناك نوع من الخطاب تصف جمله مرجعا حقيقيا، "ولكن يوجد نوع من الخطاب يسمى تخييليا، حيث تطرح قضية الإحالة بطريقة مختلفة جذريا، فهى تعنى بوضوح أن الجمل المنطوقة تصف تخييلا وليس مرجعا حقيقيا "[1]. و "يرى ريكور أن الأعمال الخيالية لا تقل واقعية، بل هى أكثر واقعية من الأشياء التى تمثلها، إذ يتضمن العمل الخيالى عالما كاملا معروضا أمامنا، "يكثف" الواقع ويجمع ملامحه المركزية فى بنية مركزة أو عمل. "تقول" الأخيلة الواقع الإنسانى باشتراعها "إسقاطها" عالما ممكنا يستطيع أن يتقاطع مع عالم القارئ ويحوله "[2]. وهنا تبدو أهمية الكلام المخادع حيث "يكتسى الكلام المخادع أهمية نظرية غير متوقعة، لأنه يتجاوز الواقع المقصود إلى المنطوق اللغوى ذاته، فلا يتمكن المتلقى من التوقف عند

---

[1] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ص٤٥، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف.

[2] مجموعة باحثين، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ص ٨١، ترجمة سعيد الغانمى.

حدود فهم المرجع من خلال المنطوق، لأن جزءا من اهتمامه ينصرف حتما إلى المنطوق ذاته. وهنا تبرز الدرجة الأولى من الكثافة. "[1].

أما عن عنصر اللغة فى هذه القصيدة، فإننا نجد اللغة لافتة بحق، وكان مما ساهم فى الدهشة التى يجدها المتلقى فيها الاستخدام الناجح للمحسنات البديعية، التى بدت ذات مذاق خاص، واستخدام الحرفية أى تكرار بعض الحروف المعينة مما ساهم فى إشاعة عنصر الموسيقى البديعة، كما ساهم عنصر التشخيص المستمر فى عملية التخييل الفاعلة فى هذا النص. وربما كان للمجتمع دور كبير فى هيمنة عنصر البيانية على هذا النص للشاعر ابن خفاجة الأندلسى.

أما عن الرسالة التى تبدو من هذه القصيدة أو رؤية العالم فإنها تحمل رؤية للعالم ذات إيحاء خاص، حيث يبدو العالم مليئا بالروح السارية فى كائناته، فتبدو الكائنات الجامدة مليئة بالروح، تتحدث وتشعر وتنبض بالحياة، وهى فى حقيقتها لا تقل أبدا فى إحساسها وإدراكها عن الإنسان، وهذا ما بثته الذات الشاعرة فى هذه القصيدة. وهذه الحالة ليست استعارة أو رمزا أو إغراقا فى الخيال المحلق، وإنما حقيقة كاملة.

ولا يخفى بطبيعة الحال أثر القرآن الكريم فى الرؤية العامة فى النص، فالقرآن الكريم جعل الجبال تسبح مع داود عليه السلام، وقول الرسول الكريم عن جبل أحد " أحد يحبنا ونحبه". وربما كان الحس الصوفى الذى كان

---

[1] تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، الطبعة الأولى، ترجمة د محمد نديم خشفة، حلب، مركز الإنماء الحضارى للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٦، ص١١.

منتشرا فى ربوع الدولة الإسلامية، ومنها بطبيعة الحال الأندلس ذا أثر فعال فى النظر إلى هذا الجبل الشامخ نظرة إنسانية تجعل له روحا ونطقا ورؤية كالإنسان تماما. وهنا يظهر أثر السياق الذى أنتج فيه النص فى تشكيل بنيته الكبرى، حيث "يختص مفهوم " السياق " بأنه إعادة نظر لعدد من السياق الاتصالى، تلك الملامح التى تشكل جزءا من القيود، التى تجعل المنطوقات، بوصفها أحداثا كلامية مصيبة "[١]. كما يبدو فى هذه القصيدة أن العالم الإنسانى لا يسير فى اتجاه واحد، وإنما نراه يحمل بين طياته الجانب الحسن، وقد تمثل فى الأواب والمتبتل والنادم وغير ذلك، كما يحمل فى نفس الوقت الجانب السيئ، حيث تمثل فى المذنب والهارب من العقاب. وهنا يظل السياق الذى أنتج فيه الخطاب ذا دور فاعل، حيث عرف عن الشاعر ابن خفاجة تمتعه بالحياة فى شبابه، وزهده وتبتله فى شيخوخته. فى حين تبدو العوالم غير الإنسانية لا تحمل عنصر الشر فيها، وكان الجبل مثلا خير صاحب، وبدا فيه عنصر الوفاء أكثر مما يبدو فى البشر الذين مروا عليه، كما بدا إنسانيا أكثر من الإنسان نفسه. ويبدو أيضا فى هذه القصيدة الأندلسية للشاعر ابن خفاجة سمة الرحيل عن هذا العالم، وأن الفراق مصير كل المجتمعين فى هذا العالم، لكن رحيل الإنسان يبدو أسرع بكثير من رحيل كائنات الطبيعة الأخرى، ومنها بطبيعة الحال الجبل. ترى هل كان قلب الشاعر الأندلسى ابن خفاجة يشعر برحيل الإنسان العربى الأندلسى عن أرض الأندلس؟!. وهذه القصيدة تعد فى حقيقتها رثاء للإنسان عموما، حيث يبدو فيها الرحيل عن هذا العالم قدرا لا فكاك منه على الإطلاق. كما

[١] فان دايك، السابق، ص١٣٥

يبدو من سمات المجتمع فى هذه القصيدة وجود بعض العناصر الإجرامية فى مجتمع العصر الأندلسى مثل القتلة الذين يهربون، وقد جعل الشاعر الجبل ملجأ للقاتل، بما توحى به من عملية مطاردة، وفى نهايتها يكون الجبل مكانا يلجأ إليه هذا القاتل، فى حين كان الجبل موطن الأواه المتبتل التائب، بما تنهض به كلمة موطن من إثارة معنى الوطن. وهنا يبدو أن القاتل المجرم قد لجأ إلى الجبل، وكأنه مضطر إلى هذا اللجوء، فى حين كانت تبدو عملية الاختيار من التائب المتبتل للجبل بوضوح. وهذا ما بدا من كلمة ملجأ التى تدل على عدم الحرية الكاملة، أما كلمة موطن فهى أقرب إلى الحرية فى الاختيار. كما يعكس الاهتمام بزخرفة القصيدة، من خلال محسناتها البديعية طبيعة المجتمع الأندلسى الخاصة، وزخرفته أيضا، وتميز بيئته بالطبيعة الخلابة الباهرة. ويبدو استخدام اللون بعناية فى هذه القصيدة للشاعر الأندلسى ابن خفاجة، فيبدو اللون الأسود فى الدياجى وسود عمائم، ويبدو اللون الأبيض فى قوله " لأعتنق الآمال بيض ترائب، فى حين يبدو اللون الأحمر فى قوله "حمر ذوائب"، وقد حظى الجبل بلونين هما الأسود والأحمر. كما تبدو حالة تفرد خاصة للجبل، فتبدو معاناته الشديدة من الوحدة، وشدة وقع رحيل الأصحاب عنه. ترى هل يعد هذا الجبل رمزا للإنسان الأندلسى فى إحساسه العارم بوحدته فى أرض أوروبا؟. حيث تبدو ظاهرة الاغتراب حادة فى هذه القصيدة، وهى تجسد إحساس الاغتراب داخل المكان نفسه، فالجبل مقيم، لم يغادر أبدا موطنه، ومع ذلك يبدو إحساسه الفادح بالاغتراب، وهو فى موطنه، وذلك نتيجة رحيل الصحاب، وليس رحيله هو. وقد ظهر هذا الاغتراب من خلال المناجاة، و" ليست المناجاة مجرد دعاء

أو ابتهال يتجه من طرف إلى طرف، بل هى قبل ذلك إحساس ممض بالغربة، يدور بلا نهاية فى فلك اليأس والشكوى والتردد "[1]. وكان للمكان الذى كرسته القصيدة دور فى هذا الاغتراب، حيث التقى السارد الجبل حينما جاء "أخرى المغارب" على حد قوله، ويثير الجبل باعتباره مكانا فى الذات الإنسانية ـ غالبا ـ إحساسا بالضآلة والوحدة. كما أن الزمان أيضا له دور فى تكريس هذا الاغتراب للجبل، حيث كان اللقاء فى آخر الليل، وكأن وجود الجبل على الحافة هو ما أسهم فى تكريس هذا الإحساس بالاغتراب. وقد كان روى القصيدة هو حرف الباء، وهو صامت انفجارى يتلاءم مع حالة تفجر الموقف فى هذه القصيدة.

وعلى الرغم من نهوض هذه القصيدة للشاعر الأندلسى ابن خفاجة بتجسيد اللحظة التاريخية التى أنتجت فيها، فإنها قد تجاوزتها فى الوقت نفسه، وذلك بسماتها الفنية اللافتة. وقد بدت طبيعة الخطاب فى هذه القصيدة من خلال صوتياتها، وتركيب الجملة فيها، وملامح النص ككل، كما يهتم تحليل الخطاب بمعرفة استجابة المتلقين لهذه القصيدة. وتنعكس الفترة الزمنية التى عاش فيها الشاعر بدورها على هذه القصيدة، حيث عاش الشاعر فى فترة ملوك الطوائف ودولة المرابطين، وهى فترة قلقة فى التاريخ الأندلسى، فانعكس هذا القلق على جو القصيدة العام، حيث وجدنا الشخصيات الإجرامية فى هذه القصيدة. وهنا نجد تحققا لما يقوله أيزر: "ولما كان النص من إنتاج المؤلف فإنه يدل على الحالة الخاصة التى وجه هذا المؤلف انتباهه إلى العالم، وبما أن هذا الانتباه لايوجد فى العالم الموجود الذى

---

[1] خيرى دومة، المناجاة، مجلة فصول، ص٢٣٠، العددان٨٣/٨٤.

يرجع إليه المؤلف، فإنه لا يمكنه إلا أن يتخذ شكلا باندراجه فى ذلك العالم. وهذا الاندراج بدوره لا يحدث بمجرد محاكاة البنيات الموجودة. بل بسيرورة تحطيم لتلك البنيات, فكل نص أدبى يتضمن بالضرورة انتقاء من تشكيلة من الأنظمة الاجتماعية والتاريخية والثقافية والأدبية، التى توجد كحقول مرجعية خارج النص، وهذا الانتقاء بالضبط هو نفسه خطوة فيما وراء الحدود، باعتاره أن عناصر الواقع قد أخذت من النسق الخاص، الذى تؤدى فيه وظيفتها الخاصة، وهذا ينطبق على المعايير الثقافية والتلميحات الأدبية المتضمنة فى كل نص أدبى جديد."[1]. وقد أسهم التجميع الصورى فى تماسك النص، وهناك انسجام بين المتتاليات فى هذا النص، حيث نراه قائما على الانسجام الدلالى.

خاتمة الفصل الرابع:

نهض تحليل الخطاب فى قصيدة وصف الجبل للشاعر ابن خفاجة الأندلسى بالوقوف أمام العنوان وبيان أهميته فى حقل الدراسات النقدية المعاصرة، ومدى فاعليته فى عملية الفهم لهذه القصيدة، كما وقفنا أمام البنية الصغرى وبعض العوامل التى كان لها تأثير واضح فى شكلها، وقد لاحظ البحث هيمنة الجملة الفعلية، التى تبدأ بفعل ماض على القصيدة. وتوقف أمام التقديم والتأخير والوزن والقافية والترديد الصوتى سواء على مستوى البنية الصغرى مفردة أم على مستوى البنى الصغرى مجتمعة، كما تتبعنا شرائح الخطاب، حيث ظهرت ثلاث شرائح فى هذا النص، اثنتان لهما

[1] مجموعة باحثين، نظرية الأدب القراءة ـ الفهم ـ التأويل، الطبعة الأولى، ترجمة د أحمد بو حسن، الرباط، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤، ص٧٥.

وضوح بارز، وثالثة يسهم المتلقى بدوركبير فى إنتاجها. كما وقف البحث أمام البنية الكبرى، وعلاقة كل ذلك بالسياق الذى أنتج من خلاله هذا النص.

الخاتمة

توقفت الدراسة السابقة ـ عبر أربعة فصول وفق منهج تحليل الخطاب ـ أمام أربعة نماذج من الشعر العربي القديم، حيث جاء الفصل الأول منها بعنوان "الحجاج في قصيدة تأبط شرا"، فكشف عن تجليات الحجاج فيها من خلال تقنيات معتمدة، وأهمية هذه التقنيات في عملية الإقناع لدى المتلقي، ودور هذا الإقناع في تحسين صورة الذات الشاعرة، وموقفها من الحياة والعالم من حولها.

لقد بدت الطبيعة الحجاجية بوضوح فى هذا القصيدة. وذلك عبر مقاطعها المفصلية التى تماسكت بصورة قوية جعلت من هذه المقاطع المفصلية تيارا حجاجيا لا يكاد يتوقف.

أما الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "البنية الزمنية في قصيدة عبد يغوث اليماني" التي يرثي فيها نفسه، فقد تم إلقاء الضوء على البنية الزمنية فيها، وانتهى هذا الفصل إلى نتيجة واضحة هي أن البنية الزمنية فيها ذات نسق خاص يكشف عن العالم الداخلي القلق للذات الساردة، وسجلت بنية الارتداد حضورا واضحا، باعتبارها تنهض بالعودة إلى مناطق كانت فيها الذات الساردة ذات حضور فاعل، فى حين كشف هذا الفصل عن تراجع بنية الاستباق، حيث تتأكد الذات الساردة من موتها المحقق قريبا، وهنا فإن تخيل أحداث تقع فى المستقبل، والانفعال بها لا يكتسب مساحة كبيرة فى

هذا النص. وكان لعملية التداعي الحر دور كبير في الكشف عما يمور داخل الذات الساردة، وبالتالي ظهر دورها أيضا في تجلية البنية الزمنية في هذه القصيدة.

وجاء الفصل الثالث من هذا الكتاب بعنوان "البنية السردية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي" متتبعا عناصر البنية السردية فيها، وهي قصيدة يرثي فيها الشاعر أبو ذؤيب الهذلي أولاده الأربعة الذين ماتوا في عام واحد، وهو في شيخوخته، وكشف هذا الفصل عن ظهورأربع شرائح فيها. كلها كشفت عن هيمنة الموت المحقق على كائنات الطبيعة الحية، وكان الموت العنيف أو إزهاق الحياة له الغلبة، فقد ظهر في الشرائح الثلاث الأخيرة، موت الحمار الوحشي وأتنه الأربعة، وموت الثور المسن، وموت الفارسين المتصارعين. وقد ألقى هذا الفصل الضوء على طبيعة التقنيات السردية المستخدمة وما نهضت به في الكشف عن ملامح الخطاب الذي يجعل الموت هو المهيمن الوحيد على عالمها.

أما الفصل الرابع والأخير فقد نهض بتحليل الخطاب فى قصيدة وصف الجبل للشاعر ابن خفاجة الأندلسى. وتوقف أمام العنوان وبيان أهميته فى حقل الدراسات النقدية المعاصرة، ومدى فاعليته فى عملية الفهم لهذه القصيدة، كما توقف أيضا أمام البنية الصغرى وبعض العوامل التى كان لها تأثير واضح فى شكلها، وقد لاحظ البحث هيمنة الجملة الفعلية، التى تبدأ بفعل ماض على القصيدة. وتوقف أمام التقديم والتأخير والوزن والقافية والترديد الصوتى سواء على مستوى البنية الصغرى مفردة أم على مستوى البنى الصغرى مجتمعة، كما تتبع شرائح الخطاب، حيث ظهرت ثلاث شرائح

فى هذا النص، اثنتان لهما وضوح بارز، وثالثة يسهم المتلقى بدوركبير فى إنتاجها، كما توقف البحث أمام البنية الكبرى، وعلاقة كل ذلك بالسياق الذى أنتج من خلاله هذا النص.

الفهرس